

مكتبة الأسرة

٢٠٠١

مهرجان القراءة للجميع

د. نهاد صليحة

ومضات مسرحية



أعمال الفكرية



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

ومضات مسرحية

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: صورة من العرض الإيطالى

(مصر/ إيطاليا)

فى المهرجان التجريبي ١٩٩٣

التقنية: : تصوير فوتوغرافى

المقاس: ٢٣×١٥ سم

تضم الصورة الفوتوغرافية مجموعة عناصر بشرية، ضمن تشكيل بسيط، ففى المواجهة يقف شخصان على يمين ويسار الصورة، وفى الخلفية تجلس فتاة صغيرة وتقف فتاة أخرى بجوارها، هذا إلى جانب الشخص الجالس الذى أعطى ظهره للجمهور، وعناصر الديكور غاية فى الرقة وعدم الكلفة فها هو منظر الشباك خلف الفتاتين بألوانه المبهرة التى تشد النظر إليها، وتلك الستارة المتواضعة التى تبرز ملامح الشخص الجالس القرفصاء وقد أعطى ظهره الملتهب، حيث تطلوه علامات حمراء كأنها ضربات كريات كريات. كل هذا إلى جانب الملابس التى يمثل بعضها عصور خلت من التاريخ المصرى، ويمثل بعضها الواقع الآن المعاش.

محمود الهندي

ومضات مسرحية

د. نهاد صليحي

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: صورة من العرض الإيطالى

(مصدر/ إيطاليا)

فى المهرجان التجريبي ١٩٩٣

التقنية: : تصوير فوتوغرافى

المقاس: ٢٣×١٥ سم

تضم الصورة الفوتوغرافية مجموعة عناصر بشرية، ضمن تشكيل بسيط، ففى المواجهة يقف شخصان على يمين ويسار الصورة، وفى الخلفية تجلس فتاة صغيرة وتقف فتاة أخرى بجوارها، هذا إلى جانب الشخص الجالس الذى أعطى ظهره للجمهور، وعناصر الديكور غاية فى الرقة وعدم الكلفة فها هو منظر الشباك خلف الفتاتين بألوانه المبهرة التى تشد النظر إليها، وتلك الستارة المتواضعة التى تبرز ملامح الشخص الجالس القرفصاء وقد أعطى ظهره الملتهب، حيث تطلوه علامات حمراء كأنها ضربات كريات. كل هذا إلى جانب الملابس التى يمثل بعضها عصور خلت من التاريخ المصرى، ويمثل بعضها الواقع الآتى المعاش.

محمود الهندى

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها مكتبة الأسرة، السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً ويسعر فى متناول الجميع ليصبح نهمة للمعرفة دون عناء مالى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثناء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة مصر القديمة، للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء) .. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرخان

إلى كل من أحبيبتهم وغلبوا ..

لكنهم رغم الرحيل ، يديرون غيا الخاكوة ..

ومضات واشواقات .. تبعث النور

في جنبات القمر

تصليح

ماذا يبقى من الإنسان بعد الرحيل ؟

لا شيء تدركه الحواس . .

لا شيء سوى صور تومض في سماء النفس ، وأصداء كلمات تتردد في جنباتها فتبدد وحشتها ، وتوهمنا ، ولو للحظات ، أننا ربما قهرنا الزمن ، وأمسكنا تبلايب الأيام التي تتسرب كالماء بين أصابعنا لتغوص في رمال العدم .

وكذلك الحال بالنسبة للعرض المسرحي بعد إسدال الستار . فالمسرح فن عابر ، لا يمكنه الانفلات من إسار حدوده الزمنية ، أى عمره القصير . . مهما طال . فالعرض المسرحي ما أن يولد ويبدأ فى الاكتمال ، حتى يميل نحو الزوال ، ليلغ نهائيه المحتومة بإطفاء الأتوار والفرق فى الظلام - شأنه شأن الإنسان ، ولا يبقى منه شيء إلا ما علق فى الذاكرة من صور وظلال وأصوات ، وما تحفظه لنا كتابات المشاهدين والنقاد .

وتتنمى «الومضات» المسرحية التى يضمها هذا الكتاب إلى فترة زمنية تمتد من أواخر الثمانينيات إلى أواخر التسعينيات من القرن المنصرم ، كما تنتمى مكانياً إلى مصر .

أما أسلوب تسجيلها فيتنوع ما بين المقالة القصيرة والدراسة المستفيضة. لكن الهدف من التسجيل يظل واحداً في كل الأحوال ، وهو أن تستحضر الكتابة العرض المسرحي ، عبر الوصف والتحليل ، إلى مسرح الخيال أو الذاكرة بعد اندثاره - خيال القارئ الذي لم يشاهده ، أو ذاكره القارئ الذي رآه .

ويمثل هذا الكتاب من ناحية أخرى ، جزءاً من سيرة ذاتية لكاتبته - سيرة ذاتية من نوع خاص ، فهو يؤرخ لحركة وعيها الإنساني والفني معاً ، في فترة هامة من حياتها ، ويتلمس ملامح رؤيتها النقدية ، مستبعا مساراتها وتحولاتها ، كما يفصح عن منابعها الفكرية وهمومها الوجودية ، وربما نسيجها الوجداني والفكري أيضا .

لقد صدق من قال إننا نتحدث عن أنفسنا حين نتحدث عن الآخرين . والنقد المسرحي - مهما توخى الموضوعية - لا يملك إلا أن يفصح عن ذات كاتبه وتجربته في الحياة ، وطبيعة إدراكه للأشياء ، ورؤيته للعالم . لذلك لا يستطيع ناقد أن يدعى أن قراءته لعمل فني ما هي القراءة الصحيحة الوحيدة ، أو القراءة الجامعة المانعة ، بل إنه من العبث افتراض وجود مثل هذه القراءة . فالعمل الفني يولد العديد من القراءات التي قد تختلف من ناقد إلى آخر ، ومن عصر إلى غير ، والتي تمثل كل واحدة منها جزءاً من حقيقته . لقد ذكر الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي

بيراندللو فى إحدى مسرحياته إن حقيقة كل منا هى جماع الصور والأفكار
التي تتولد فى أذهان كل من عرفناهم فى حياتنا عنا . وهكذا الحال
بالنسبة للعمل الفنى ، فحقيقته لا تفصح عن نفسها دفعة واحدة ، فى
صورة كاملة ونهائية أبداً ، بل تتجلى جزئياً ، فى ومضات متفرقة ، تتبعها
ومضات أخرى .. وهكذا ، إلى مالا نهاية ، أو ، فى حالة العرض
المسرحى ، العابر كالإنسان ، إلى أن يغيب عن الحياة آخر إنسان رآه
وعايشه .

وإننى إذ أطلع القارئ هنا على جزء من مفكرتى المسرحية أمل أن
يتذكر معنى بالحب والعرفان كل من رحلوا عن مسرح دنسانا من
مبدعين ، وأن يحتفل معى بالباقيين معنا ، والقادمين إلينا فى المستقبل ،
وذلك قبل فوات الأوان واسدال الستار .

نهاد صليحة

القاهرة ٢٠٠١

نهاد جاد ... مسرحية لم تكتمل

بدأت رحلة نهاد جاد مع الكتابة منذ أن كانت فى الحادية عشرة من عمرها .. فقد كانت الابنة الوحيدة لأسرة دائمة الترحال بحكم عمل الأب . لم تكن تمكث فى أية مدينة فترة كافية لتكون دائرة من رفاق اللعب والأصدقاء .. إذ سرعان ما كان ضجيج القطار يحملها بعيدا إلى مكان جديد وغربة جديدة فى مدرسة جديدة . كانت طفولتها رحىلا دائما مع كتبها وأوراقها .. الصديق الوحيد الذى لا يختفى ولا يهجر فيجرح القلب ويذمى الشعور . تعلمت نهاد منذ الصغر أن تحدث الأوراق .. واستمر الحديث حتى نهاية عمرها القصير .

كانت رحلة نهاد جاد مع الكتابة رحلة حوار مع النفس ، واستكشاف للعالم ، وبحث عن الفضاء الفنى الذى يتسع لطاقت الإبداع الكامنة داخلها .. عن المحيط الذى يتسع لموهبتها العريضة التى لم تدرك إلا مؤخرا أنها موهبة درامية بالدرجة الأولى ومن الطراز الاول . فرغم غلالة الوحدة المشوبة بطعم الأسى - تلك الغلالة التى غلفت روحها منذ الطفولة وكانت تطفو فى نظراتها الساهمة أحيانا كسحابة عابرة - كانت نهاد تمتلك

حسًا دراميًا كوميدياً رائعاً ، وكانت روح الفكاهة تتألق فى نبرات صوتها ، وتكركر ساخرة فى مساحات صمتها البليغ ووقفاتها ، حين تقص علينا حادثة أو قصة ، أو تروى لنا من وجهة نظرها تجربة خضناها معا فنكتشف فجأة جانبها الكوميدي ونضحك من أنفسنا .

كانت نهاد فى حديثها العادى التلقائى محدثة بارعة ، ومقلدة رائعة بالصوت وتعبير الوجه ، وكأنها معجونة بكل عصائر الدراما . وفى يقينى أن الوحدة والترحال فى الطفولة ، وتأملها الصامت آنذاك لعالم الكبار من موقع المتفرج ، قد غذى فيها هذه الموهبة الدرامية ، فجعلها تخلق عالماً خيالياً يموج بالبشر والأحداث ، تملأ به فراغ وحدتها . واعتادت نهاد موقع المتفرج من الحياة .. ولذلك حين دفعها حبها للمسرح إلى محاولة التمثيل فى الجامعة دهشت حين وجدت نفسها على خشبة المسرح .. فى موقع لم تعتده .. فقد اعتادت طول حياتها أن تراقب البشر دون أن يتبها لوجودها فإذا بها فجأة هدف مئات العيون . تسمرت نهاد مكانها .. ولم تنطق كلمة واحدة .. ووقف مخرج العرض ، الأستاذ حسن عبد السلام ، يشد شعره فى الكواليس .

كانت نهاد تعشق المسرح .. لكنها كانت تخافه .. ربما لأنها تزوجت الكاتب المسرحى المرموق سمير سرحان ، وعاشت معه تجارب إخراج مسرحياته إلى النور ، ولمست عن قرب المعاناة المرعبة «والدوخة» التى يدوخها الكاتب الرجل فى بلادنا حتى يضع نغصه على خشبة المسرح ..

فما بالك بالمرأة ؟! وخاصة امرأة مثلها .. عزيزة النفس إلى درجة غير عادية .. خجولة منطوية فى أعماقها - رغم حياتها الإجتماعية الصاخبة ؟ كانت نهاد أبعد ما تكون عن شخصية المرأة المقتحمة ، وكانت تدرك أن طريق المسرح تكتنفه مناهات قد تبتلع الإنسان قبل أن يصل .. فإذا وصل وجد نفسه خالى الوفاض . لهذا انصرفت نهاد إلى مجالات أدبية أخرى وحاولت أن تصم أذنيها عن هدير المسرح فى دماغها .

مارست نهاد الكتابة الصحفية ، وأدب الأطفال ، والقصة القصيرة ، وكانت فى كل الأحوال جريئة جسورة ، لها موقفها الواضح من الأنماط القائمة . كانت ترفض أن تُخضع الحياة المرنة المتجددة لقوالب متحجرة ، وكانت تؤمن بالجدل والتجدد والتغيير حتى لا يفقد العالم بركة أسنة ، وكانت متسامحة ، ديمقراطية إلى أبعد الحدود ، وأذكر أنها قالت لى مرة - حين علّقت على ريف أحد معارفنا ، وتضخم ذاته الذى يهدد بالانفجار - قالت : «فى مستشفى المجاذيب يتمص المجانين شخصيات عدة .. وهكذا الحال مع العقلاء ، وإذا قرر أحد الناس أنه نابليون بونابرت أو مارى أنطوانيت .. فلا مانع عندى .. على شرط ألا يحجر على حق الآخرين فى أن يكونوا روميو وجولييت أو أنطونيو وكليوباتره» .

ولأنها كانت تؤمن بالحرية والتجربة ، وتكره التلقين والتنميط ، فقد حطمت نهاد فى كتاباتها القليلة للأطفال القالب التعليمى الجامد ، البارد المتعالى ، الذى أرسى قواعده كتاب الأطفال فى أوروبا فى القرن التاسع

عشر ، وورثناه عنهم فى الشرق . كانت نهاد تمقت سياسة الترغيب والترهيب فى معاملة الأطفال ، فترى فى الترغيب نوعاً من الرشوة ، وفى الترهيب ضرباً من القهر . . وكانت تؤمن أن أقصر الطرق إلى قلب الطفل وعقله هو احترامه وعدم محاولة خداعه . قالت لى : « يستطيع الكاتب أن يخدع الكبار لكن الصغار لا يخدعون » . ولما كانت نهاد تتمتع بشفافية وشفافية الأطفال وتمردهم ، فقد لمحت فى الكتابة للأطفال ، وكونت مع الفنان إيهاب شاكى ، صديق عمرها وصنو روحها ، ثنائياً ناجحاً فى عالم أدب الأطفال لفترة .

لكن أدب الأطفال لم يكن المحيط الذى يتسع لوعى هذه الإنسانية الذى شحذته الثقافة فنذا حاكاً براقاً كالسيف . لهذا اتجهت نهاد إلى القصة القصيرة ، لكن حدودها الضيقة - حدود اللقطة الواحدة - خنقتها . . فقد كانت ترى الحياة كبحر متصل متلاطم الأمواج ، لا كسلسلة من اللقطات أو التجارب المنفصلة ، وكان خيالها درامياً بطبيعته ، يحول العالم إلى مواقف حوارية متشابكة - مواقف جدل وصراع . وأخيراً كسرت نهاد قشرة الخوف وحاجز التردد ، واستجابت لنداء المسرح ، وألقت بنفسها فى لجته العاتية ، ويعلم الله كم عانت وتعلبت حتى وصلت إلى شاطئ النجاح .

كانت نواة مسرحياتها الأولى جميلة قصة قصيرة بعنوان الرجل الذى لم يصبح ، راوت فيها بين السرد بضمير الغائب والمونولوج الدرامى ،

وحين قرأتها علينا فى مدينة «ردينج» الريفية ، القرية من لندن ذات مساء ، خلال زيارة لنا مع زوجها سمير سرحان ، أكدنا لها ثلاثنا ، وبخاصة روجى ، محمد عنانى ، أنها مسرحية تتخفى فى ثبات القصة القصيرة .

وكانت مسرحية **عذيلة**، التى وضعت نهاد جاد فى مصاف كتاب المسرح المصرى بجداره ، وكشفت عن قمرسها العميق بفنون الكتابة المسرحية ، وتقنيات المسرح ولغاته . ولا عجب فى هذا ، فقد درست نهاد المسرح فى كلية الآداب فى قسم اللغة الإنجليزية ، ثم حصلت على درجة الماجستير فى الدراما من جامعة إنديانا فى أمريكا ، وعاشت إخراج كل مسرحيات زوجها ، فكانت تقضى فى البروفات معه وقتاً أطول عما تقضيه فى بيتها . ولهذا ، جاءت عذيلة خالية من كل عيوب العمل المسرحى الأول - كالتفريط والخطابة والتطويل والرططة اللغوية - جاءت ساخنة ، ساخرة ، شديدة الفكاهة ، تحمل فى طيات أسلوبها الرشيق ، الذى يلامس الشعر فى مناطق عدة ، دون تكلف ، أو إفتعال ، نقداً ضارياً ، وتعرية قاسية لفساد القيم البرجوازية التى تزيف وعى الفرد ، وتعزله عن واقعه ، وتحد آفاق الفعل ، وتسحب إلى قوقعة الأوهام العقيمة. لقد كانت بطلة نهاد امرأة بسيطة التعليم ، تشرب قيم البرجوازية الصغيرة - شهوتها للتملك ، حبها للتظاهر ، والتفاخر ، وأنايتها - ونظرتها إلى الثروة والمناصب كمثل أعلى ، وهدف فى حد ذاته . لهذا لم تفهم عذيلة أحلام زوجها

المحامي الثورى ، ونصت عليه حياته بتذمرها الدائم الذى تلمسه فى الموجة الأولى من المسرحية . فرغم أن المسرحية من فصل واحد ، إلا أنها تتشكل من موجتين متلاحقتين ، تنتهى موجة التذمر الأولى برنين التليفون ، وخبر تعيين الزوج ورياً ، فتبدأ الموجة الأخرى التى تحمل عديلة إلى قمة النشوة ، فى سلسلة من أحلام اليقظة ، التى توظفها نهاد جاد بمكر شديد للسخرية اللاذعة من بطلتها . لكن الموجة لا تلبث أن ترتد إلى بداية المسرحية ، حين تكتشف عديلة أن زوجها الذى ظنته نائماً قد مات ، فتتحطم أحلامها الزائفة على صخور قيمها العقيمة .

ورغم سخرية نهاد الشديدة من بطلتها ، إلا أنها لا تفقد تعاطفها معها ، ولا تجعل المتفرج يكرهها . فنهاد لا تدين عديلة بالدرجة الأولى ، بل تدين المجتمع الذى أفرزها ، وزيّف وعيها ، وقولب نظرتها إلى الحياة ، فقد كانت نهاد تؤمن أن المرأة هى المرأة الصغيرة التى تتجمع فيها كل ملامح المجتمع الكبير ، فهى أقل أفراده حرية ، وأكثرهم تعرضاً للأمر والنهى ، وتشرباً للقيم ، ولهذا فهى ضحيته الأولى . كانت نهاد جاد تنفر بشدة من النظرة السطحية المثالية التى يطرحها الأدب النسائي للمرأة ، وترى فيها تزيفاً لواقع المرأة وتثيلاً لهمة التغيير ، وكانت تساءل ساخرة : «إذا كانت الأوضاع القائمة المجحفة للمرأة تفرز هذا النوع الرائع من النساء الذى نجلده فى الكتب ، فلماذا إذن نطالب بتغييرها ؟» كانت نهاد تسخر من بطلاتها لتسوق وعى المرأة بما يمكن أن يحدث لها لو أنها استسلمت لتسيار

القيم السائد . وكانت سخرتها تنبع من احترامها للمرأة ، وإيمانها بقيمتها ، ولهذا جاءت بطلتها الثانية صفية ، فى محطة الأتوبيس (التي تحولت فيما بعد إلى العرض الملتهب ع الرصيف) ، امرأة عادية أيضاً ، لا تختلف عن عديلة فى أحلامها ، رغم تعليمها الجامعى ، فهى أيضاً نتاج الطبقة البراجوازية ، التى تنحصر آمالها فى الأشياء المادية . ولهذا ، تغترب صفية جسدياً ورمزياً جرياً وراء أوهام الشلاجة والفيديو والتلفزيون ، وتعود بكتل الجحاد هذه ، لتكشف أنها لم تفقد شبابها وروحها وأمل الأمومة فقط ، بل حياتها كلها ، ممثلة فى بيتها ، فلا تجد سوى الرصيف الذى تتكوى عليه حولها رموز قهرها وعبوديتها - الامتعة والأدوات الكهربائية !!

إن نهاد تدين صفية لانسحابها من معركة البناء ، وتخليها عن دورها القومى ، ودورها الأمومى أيضاً ، وفى لفظة مسرحية بارعة ، تجعل نهاد جاد بطلتها تربط جهاز الفيديو حول بطنها ، وتدعى أنها حامل ، لتهرب من الجمارك ، فتجعل هذا الجهاز الأصم بمثابة الجنين ، وكأنها تقول لنا من خلال هذه الصورة البالغة الفكاهة إن نظام القيم السائد يحول الإنسان الحى إلى آلة لا تنجب إلا آلات صماء ، وإن اندحار الحلم القومى ، ممثلاً فى صوت عبد الناصر ، كانت نتيجة طبيعية لتخلى الجميع عن أدوارهم ومسئولياتهم - رجالاً ونساءً - ونتيجة لنسق القيم البرجوازية القائم ، الذى يضع السلعة فى مكان أعلى من الإنسان .

وتضمنت رحلة نهاد الإبداعية جولات فرعية فى عالم المسرحية التلفزيونية ، والفيلم السينمائى ، فكان فيلم النساء ، الذى حمل نفس طابع التعرية الساخرة للقيم والأوضاع ، وكانت فردوس إلى الأبد ، ثم عزيزة ، التى تألفت فيها سهير المرشدى مع كرم مطاوع وعبد الرحمن أبو زهرة. لكن حبها الأول والأخير كلفه المسرح ، وكانت تكتب مسرحية جديدة قبل رحيلها ، لكن المسرحية لم تكتمل ولم تكتمل الرحلة . ولا يدرى سوى الله أين كانت الرحلة ستجمل نهاد جاد ، وأى مناطق إبداع جديدة كانت ستزورها .

عبد الله الطوخى والصمت قبل الأوان

لم يقدر لى مشاهدة أى من مسرحيات عبد الله الطوخى على خشبة المسرح ، أو قراءتها فى زمن كتابتها . وكان السبب هو الغربة . وحين عدت إلى الوطن عام ١٩٧٧ ، كان هذا الإنسان والكاتب النزيه قد طوى كغيره من جيل الستينيات صفحة المسرح ، وتفرغ للكتابة الادبية .

وربما كان السبب فى حالة عبد الله الطوخى ، وفى حالات عديدة أخرى ، هو اختلاف المناخ الفكرى والفنى ، وبداية عصر الانفتاح ، وتسيّد الفرق المسرحية التجارية . ورغم ذلك ، فالقارئ لمسرحيات الطوخى يدرك على الفور إنها تشكل فيما بينها سلسلة متكاملة الحلقات ، أو قل رحلة بحث ، ما أن وصل الكاتب إلى نهايتها حتى توقف .

ولعلنى لا أ جانب الصواب إذا قلت أن عبد الله الطوخى ينتمى إلى ذلك النوع من الكتاب الذى تتصل الكتابة عنده اتصالاً حميمياً بالحياة فى كل مستوياتها ، وتتحول الصفحة البيضاء لديه إلى مساحات نعترك فيها المشاعر والافكار والذكريات ، لتفجر كل الاممات الروحية ، والفكرية ، والوجودية . وحين يتجه هذا النوع من الكتاب إلى المسرح ، لا يختلف

الامر . فانت إذ تقرا مسرحياتهم تشعر وكأنك تعيش - عبر آليات التجسيد المسرحي واستعاراته - أوجاع عقل معذب ، وصراعات روح حائرة فى ذروة احتدامها وسخونتها ؛ ويصبح هذا الملح مصدر قوة هذه الأعمال ، مهما تنوعت أساليبها الفنية ، وتفاوتت مستوياتها التقنية .

ومن البديهي أن حياة أى كاتب ومشاعره لا تنفصل عن كتابته ، لكن الفرق بين كاتب وآخر يتمثل فى درجة احتواء الشكل الفنى لهذه المشاعر ، وترجمتها إلى معادلات استعارية ، مكثفة بذاتها ، بحيث لا يتبقى فائض مؤرق يدفع القارئ دفعا - كما يحدث عند قراءة أوجست سترندبرج مثلاً - إلى البحث والتفتيش فى حياة الكاتب وتاريخه ، وملابسات انتاج العمل ، وايضاً فى أعماله الأخرى .

ولا يمثل هذا الفائض الانفعالى - الذى يفيض عن حاجة الحكمة أو الموقف أو الشخصيات - عيباً فى حد ذاته ، بل قد يتحول فى بعض الأحيان إلى طاقة شعرية متوهجة تقيب العام فى الخاص ، وتستدعى الواقع التاريخى داخل الواقع الخيالى للعمل ، بل وتصل أعمال الكاتب بعضها ببعض لتكون فيما بينها نصاً واحداً متصلاً .

وهذا هو الحال فى مسرحيات عبد الله الطوخى . لقد أرقنتى مسرحيته طيور الحب التى كتبها عام ١٩٦٤ ، ودفعتنى لإعادة قراءتها مرات ومرات ، وكانت تارة تذكرنى بأعمال الكاتب النرويجى هنريك إبسن فى مرحلته الواقعية من ناحية التشكيل واكتمال الصنعة ، وتارة تذكرنى بالكاتب

السويدي مترندين - أيضا في مرحلته الأولى الطبيعية - في نبرتها الانفعالية العالية التي تكاد أحيانا أن تعصف بالبناء . وشيئا فشيئا وجدتني أقر لنفسي أن ما يجذبني إلى المسرحية هو ذلك الفائض الانفعالي الذي بات يمثل لي «لاوعي» النص إذا جار التعبير . ورغم أن الطوخي لا يخل على شخصياته بفصاحة التعبير عن أزماتها ومشاعرها ، وأدق خلجاتها النفسية ، ويسبغ عليها بلاغة لا يستهان بها في الجدل الفكري والوجودي ، يظل يطاردك إحساس عميق بأزمة طاحنة تبطن الكلمات ، وكأنها الهواء الذي تننفسه الشخصيات ، أو الغبار المتعلق في سماء النص الذي تكاد أن تشعر بمذاقه في فمك .

هل كان هذا الغبار بقايا انهيارات مزلزة عصفت بحياة الكاتب ، وحاول احتواءها في شبكة من العلاقات الدرامية ، الإنسانية والعاطفية والفكرية المركبة ، بغية تطهير نفسه من آثارها ؟ إن حسن - الشخصية المحورية في المسرحية - يعاني من شرخ عميق في جدار وجوده - شرخ يتجسد على المستوى البصري في الديكور الذي يتكون من منزلين يفصلهما بعمق المسرح شارع جانبي ، ويتجسد على مستوى الحكمة في علاقته بزوجته فاطمة من ناحية ، وحييته رمزه من ناحية أخرى - تلك العلاقة التي تتردد أصداؤها المضطربة في تنويعات عديدة في النص ، كما تتجسد في علاقته بالسياسة وبالكتابة . ويفرز هذا الشرخ إحساسا باليأس حتى الموت - على حد قوله ، ورغبة عارمة في الهروب ، حتى وإن جاء عن

طريق تدمير النفس . ونمضى شخصية حسن فى التصدع التدريجى ، حتى يعايش جنائزته فى النهاية ، فى غفوة يصحو منها لينطلق خارجاً من بيته ، متجهاً إلى النهر ، يحدوه صوت وابور البحر ، الذى يتردد دوماً فى خلفية النص كنداء للرحيل . وتركنا المسرحية والنداء سابح بين دلالات الفناء والهروب والخلاص التى تتعلق فى ضوء بنفسجى قد يشى بالشروق أو الغروب .

ورغم أن الطوخى يشير على لسان بطله - تقريراً - أن سبب شرخه الوجودى هو موقفه الفكرى المنقسم إزاء الثورة ، يظل التصريح مفتقداً للإشباع الدرامى ، فكان الطوخى قد اكتفى بتجسيد النتائج دون المقدمات . ورغم ذلك ، فقد جاء تجسيد النتائج على درجة من السخونة المؤلمة ، فكاننا نلامس سلكاً كهربياً عارياً ، فإذا بنا ننسى المقدمات والأسباب ، ونعايش مع البطل تجربة احتراق اليقين وانهايار الذات .

ولعل هذه المسرحية هى التى دفعتنى إلى قراءة الأجزاء الثلاثة الأولى من سيرة الطوخى الذاتية ، ولم يخب ظنى ؛ فقد وجدت فيها تجسيدا حياً لمقدمات طيور الحب ، وكما كانت متعنى حين أعدت قراءة المسرحية بعد المذكرات ، فقد أدركت حينذاك عمق التجربة الشعورية التى تسعى المسرحية إلى تصويرها .

وإذا كان الطوخى قد جسد لنا فى طيور الحب أزمته الروحية الأم ، وآلام الانسلاخ عند تربته الفكرية الأولى وصحبة الرفاق ، تاركاً خيطاً

رفيعاً من الأمل فى عبور الأزمة وتحقيق الانتماء إلى أرض جديدة ، فإنه فى مسرحيته التالية - المرأة التى تكلم نفسها كثيراً - يلتقط هذا الخيط ، ويتتبع مساره ، الذى يقضى فى النهاية - فى مفارقة مأساوية ساخرة - إلى انكسار جديد وصدمة أشد وطأة على الروح .

ورغم أن الطوخى يجتهد هنا لي طرح أزمته الشخصية فى صورة درامية موضوعية ، فيستبدل حسن - الذى كان قناعاً شفافاً له فى مسرحيته الأولى - بامرأة ، إلا أن تاريخ بطلته الجديدة ، عواطف ، ليس فى حقيقة الأمر سوى استكمال لمسيرة بطله الأول ، حسن ، عبر استعارة درامية جديدة . فعواطف فى هذه المسرحية ، التى نشرت فى مارس ١٩٦٧ ، امرأة نجحت بعد جهد من الفكاك من أسر علاقة روحية عقيمة كانت أشبه بالسجن ، كما نجحت فى تجاوز مرحلة من التخبط والضياع ، كانت فى حقيقتها سعيًا إلى الانتحار ، كما تصفها ، وهى مرحلة تستدعى بقوة مرحلة انهيار حسن وضياعه فى المسرحية الأولى . وإذا كان حسن قد ترك بيته فى طيور الحب متجها إلى النهر على أمل العبور إلى شاطئ جديد ، فإننا هنا نلتقى بعواطف وقد عبرت هذا النهر ، ووصلت إلى ما تصورته بر الأمان ، واستكانت فى علاقة حب وزواج جديدة مع فارسها حمدي ، الذى يوشك أن يخوض معركة الانتخابات . لكن الماضى يأبى أن يتركها فى سلام ، ويتجسد لها فى أشباح تحاصرها فى بيتها ، الذى تحول تحت وطأة العزلة التى فرضتها على نفسها ، وفرضها عليها حمدي إلى سجن عقيم . ولا يلبث الماضى أن يفتح جدران هذا السجن الاتيق فى صورة

مرفت - صديقة عواطف القديسة ، وشريكها فى مغامرات الضياع - التى تأتى تجرجر وراءها أذيال الفضيحة التى ألقت بها إلى السجن بتهمة الخيانة الزوجية . وفى مواجهة الماضى ، لا تصمد العلاقة الجديدة ، وتكتشف عواطف ريف فارسها المخلص ، وأنانيته ونفاقه ، فتركه وتخرج إلى العالم الرحب ، خلف جدران العزلة ، لتبحث عن صوتها الحر وكيانها المستقل ، بعيداً عن كل أنواع التسلط الفكرى والروحى .

ورغم أن شخصية عواطف هنا تعد استكمالاً وتطويراً لشخصية رمزة فى طيور الحب ، كما تستدعى بقوة شخصية نورا فى مسرحية بيت الدعية لإيسن ، بما فى ذلك صفقة الباب الأخيرة [والحق أن مسرحية المرأة التى تكلم نفسها كثيراً تكاد أن تحاكى مسرحية إيسن فى بنائها العام محاكاة تامة وتبنى مثلها قضية حرية المرأة وحقوقها وكيانها المستقل] ، ورغم عنف المواجهة الأخيرة بين حمدى وعواطف التى تذكرنا بالمبارزات الكلامية الحادة بين المرأة والرجل عند سترندبرج - رغم كل ذلك لا يملك من قرأ طيور الحب ومعها الجزء الثالث من قصة حياة عبد الله الطوخى ، المعنون سنين الحب والسجن ، إلا أن يرى فى مسرحيته الثانية هذه ترجمة رمزية لأزمته مع المنظمات الشيوعية أولاً ، ثم مع نظام عبد الناصر ثانياً ، بعد أن تحول إلى الإيمان بالثورة . فإذا كان رواجه الأول مع الشيوعية قد تحطم على صخرة تسلط المنظمات ، فإن رواجه الثانى مع الثورة لم يصمد طويلاً أمام الممارسات القمعية للنظام ، وإن خلف فى نفسه رغبة عارمة فى الحفاظ على مبادئها والسعى إلى تحقيقها .

ولكن بعيداً عن هذه القراءة السياسية للنص ، التى قد يرفضها البعض ، أو يحتج عليها أو يدينها ، تظل مسرحية المرأة التى تكلم نفسها كثيراً مسرحية جريئة ساخنة ، محكمة البناء على النهج الكلاسيكى الواقعى ، رغم بعض اللمسات التعبيرية التى تساهم فى خلق الجو النفسى العام ، وتكثيف الحالة الشعورية [مثل العاصفة والأشباح] ، ورغم توسل الكاتب بالرمز لتجسيد حالة الكبت التى تعانىها البطلة من خلال الخادمة الخرساء . كذلك تزهر المسرحية بحوارها المتوتر ، المتدقق حيناً ، المتردد أحياناً ، وهو حوار تتعدد نغماته ومفرداته وطبقاته وفقاً للشخصية ، والظرف النفسى ، والموقف .

وفى نفس الكتاب ، مع المرأة التى تكلم نفسها كثيراً ، نشر عبد الله الطوخى مسرحية من فصل واحد ، أسماها الأرنب الأسود . وفى هذه المسرحية ، تعلو النبوة الرمزية والتعبيرية ، رغم احتفاظ الكاتب بالإطار الواقعى . فالمنظر المسرحى ، وفق الارشادات المسرحية ، يصور بيتاً ريفياً زال عنه «العز» وطالته يد الإهمال ، لكن مفردات هذا المنظر لا تلبث أن تكتسب من خلال الحدث طاقة إحياء تنهض دلالاتها الواقعية . أما الحدث ، فقد يبدو ساذجاً ومضحكاً على المستوى الواقعى ، فهو لا يتعدى بحث الفلاحة أمينة عن أرنب أسود شارد ، تخشى عليه أمها العجوز المتسلطة من العرس . لكن ما أن يبدأ البحث ، حتى تنخرط أمينة فى مونولوج طويل ، تقطعه الخيالات والذكريات ، ويضعه جمل تتبادلها مع

صغيرها . وتدرجياً تتكشف لنا أزمة أمينة : إحساسها المعض بالهوان ، وتمزقها بين الولاء لزوجها الذى يدعوها إلى الرحيل إلى أرض جديدة ، وولائها لأمها التى تدعوها للبقاء . ويزيد من أزمته إحساسها بأن الطرفين لا يأبهان بها وبحيرتها ومعاناتها . وبين البقاء فى الأرض القديمة التى زال عنها العز ، وباتت لا تحمل وعداً سوى بالشقاء ، وبين الرحيل إلى الأرض الجديدة ، حيث الغربة والمجهول ، تتمزق أمينة ، ويضاعف من عذابها ووحدتها إتهام كل من زوجها وأمها لها بأنها «خاية» . وإزاء هذا الاتهام ، الذى يمثل القشة التى قصمت ظهر البعير ، تتحدى أمينة آلام جسدها المنهك ، وخوفها من الظلام والمقارب والشماعين ، والعفارىت أيضاً ، وتضع حياتها فى كفة والعثور على الأرنب الأسود فى كفة . وفى سبيل اقتناصه ، تضع يديها داخل جحور مخيفة فى الحائط المتداعى - وليس من قبيل الصدفة أنهما جحرين ، فأحدهما يرتسز للآم والآخر للزوج - ثم تغوص فى أكوام القش ، وكأنها تجاهد أمواجاً عاتية محملة بالمخاطر ، وأخيراً ، تلقى بنفسها فى فوهة الفرن المظلم البارد . وحين تبرر أخيراً ، ملطخة بالهباب والنفار ، نراها تمسك فى يدها صيدها الثمين . يبدو لنا الأمر أولاً وكأنه انتصار ، فقد تحول بحثها عبر النص - وعلى تواضعه - إلى امتحان عسير لإثبات الذات والأهلية ، وتحولت مراحلها إلى فصول فى ملحمة صغيرة غدت بطلتها .

وإذا كان يوليسيس قد عاد من مغامراته البطولية ليجد زوجته بنيلىوى فى انتظاره ، تصد بمنوالها طمع الطامعين ، فإن أمينة حين تعود ظافرة

بصيدها الثمين إلى أمها ، تجدها تغط في سبات عميق ، وقد نسيت
الأرنب والإبنة والحفيد أيضاً ، بل والزوج المشاكس . وإذ تهبط ذراع أمينة
شيئاً فشيئاً وهي تمسك بالأرنب الأسود ، بينما يتنفخ جيها بشمرة جوافة
أرسلها إليها الزوج مع ابنه عربون صلح تافه اشتراه من خليلته ، يهتز
جسدها بغضب جامح ، ترتفع موجاته إلى وجهها المتعب ، لتعلن دون
كلمات انبلاج الوعي في نفسها ، واكتمال مفارقة النص . فالأرنب
الأسود- موضوع البحث وغايته - ^{١٠١} في أحد تفسيراته [وأى رمز يحتمل
عدداً من التفسيرات] تجسيد استعارى لأمينة ، فهو خوفها وجبنها وعتمتها
الداخلية ، وهو أيضاً هزيمتها ورغبتها في الفرار والحرية .

ومرة ثانية ، أو ثالثة ، أجدنى أنلمس في هذا النص القصير تضاريس
المحنة في حياة عبد الله الطوخى ، وذلك التمزق فى الولاء بين دعوة
القديم ، المألوف ، ودعوة الجديد ، المجهول ، المحفوف بالمخاطر ، وذلك
الاحساس بهوان الذات عند أصحاب كل من الدعوتين .

نشرت الأرنب الأسود في مارس ٦٧ ، وفى يونيو كانت النكسة ،
وبعدها بأربع سنوات نشر الطوخى مسرحيته الرابعة الشخصية ، التى
قامت على مسرح ٢٦ يوليو بعدها بعام ، فى فبراير ١٩٧٢ ، بنجوم
مسرح الجيب ، من إخراج عبد الرحيم الزرقانى ، ومع سهير المرشدى
وأحمد عبد الحليم ومحمد نوح فى أدوار المرأة والمؤلف ومغنى القرية .

وتسمى هذه المسرحية صراحة إلى ما يطلق عليه أدب الحرب أو المارك ، فهي عمل هدفه الأول هو التغلب على آثار الهزيمة ، ورفع الروح المعنوية لدى الشعب ، وشيخها للمقاومة والنضال . ويضع المؤلف هدفه هذا على لسان مخرى القرية نوح ، فى المشهد الثانى من الفصل الأول ، حين يقول :

الفن هو الذى قاضل

ويا الغلبة يقاتل

يناضل

لحد الفجر ما يطلع

لحد الحق ما يرجع

أخضر بلون السنابل

وتنطلق الحبكة من هذه المقولة بوصول المؤلف حسن - ابن القرية المقيم فى القاهرة - مع مخرج لتكون فرقة مسرحية جديدة تقاتل «ويا الغلبة» . ويفجر هذا الوصول صراعاً بين القديم والجديد على صعيدى الفن والفكر ، يتمثل فى المواجهة بين مفهومين للفن ، من خلال الفرقة المسرحية القديمة والفرقة المسرحية الجديدة ، أحدهما يرى فى الفن لعبة ترفيهية تفسية ، تصرف الناس عن شئون حياتهم ، والآخر يرى فيه قوة توعية وتثوير ومواجهة ، كما يتمثل فى المواجهة بين الفكر الثورى ، الذى

يمثله حسن | وهو هنا ، مرة أخرى ، قناع شفاف للمؤلف | ، وبين الفكر
الرجعى ، الذى يمثله الزوج عبد الغفار ، الذى يقاوم انشاء الفرقة الجديدة
بكل ما أوتى من قوة ودهاء .

وعند هذا الحد ، تتحول المسرحية عن الواقعية إلى شكل المسرحية
داخل المسرحية ، أو اللعبة داخل اللعبة ، ولكن دون أن تصل إلى حالة
التمسرح الكامل . فأهل القرية يتحلقون فى ساحة واسعة أمامنا ، حول
منصة مرتجلة ، وتبدأ لعبة تقودها امرأة مقنعة ، ولا تلبث اللعبة أن تتحول
تدرجياً إلى شكل المحاكمة التى تمرى كل مساوآت الماضى . والمرأة ،
على المستوى الواقعى للعبة ، هى حبيبة حسن السابقة ، التى خانها
وتخلى عنها ، وزوجة عبد الغفار الحالية ، التى سجنها وقهرها ، ومنع
عنها الشمس والهواء . ومن خلال المحاكمة والحوار الدائر حولها ، تطفو
الدلالة السياسية واضحة على السطح ، ويشف قناع الواقعية ، فيكشف
حسن عن وجه عبد الله الطوخى ، ومعاناته ، وتحولاته الفكرية ،
واحساسه بالذنب ، وخاصة فى الفقرة الحوارية التالية :

حسن : (مقاطعاً) سامعين ؟ عرفتموا كلامى ؟ هو ده بقى موقفه من
زمان .. من أى حاجة جديدة فى البلد .. يشوشر عليها بأى طريقة
ويشكك فيها عشان نموت من أولها ويعدين يقول فين هى الثورة ،
الثورة ما عملتش حاجة ، الثورة رجعتنا لورا ..

عبد الغفار : آه يا منافق ، دلوقت بقت ثورة ، ولما كنت بتقول عليها
انقلاب ؟ نيت ؟

حسن : لا ما نسيش طبعا .. وإيامها كانت أفكارى بتعجبك .. وبقينا
أصدقاء ، رغم المستخفى فى النفوس .

عبد الغفار : أنا عمرى ما تفقت معاك فى فكر ...

حسن : فى التآمر معلش .. مش كده ؟ .. لكن إحنا مش بتوع
تآمر .. ومش جامدين ، وكان لابد من الاعتراف بإن كل اللى حصل
ده ثورة : طرد الملك ، تحطيم الاقطاع ، خروج الإنجليز .

عبد الغفار : آه .. خروج الإنجليز .. ودخول اليهود .. مش كده ؟

ورغم أن الطوخى يدين عبد الغفار ، جاعلاً إياه رمزا ليس فقط
للرجعية ، بل أيضا للحكم العسكرى ، وذلك حين يجعل حسن يصبح به
قائلاً : «علشان تبقى صادق مع نفسك ومع الناس ، لازم تقلع الهدوم
اللى أنت لابسها دى [أى الجلباب والعباءة] وتلبس لبس الجنرال وتعيش بها
على طول فى وسط الناس .. علشان دى هى حقيقتك » . ورغم أن
الطوخى يتعاطف بوضوح مع حسن . إلا أنه لا يتصبر له فى نهاية الأمر ،
بل لا يتورع عن إتهامه بالخيانة ، ويزيد من ألم هذا الاتهام أنه يأتى على
لسان المرأة التى تتحول فى النهاية إلى رمز واضح للوطن ، وإلى الروح
المحركة والموحدة لجموع الشعب .

ويبدو أن الطوخى كان يتلمس فى هذا النص ، وفى تلك الفترة التاريخية ، طريقاً للخلاص ، يقوده خارج متاهاته الأيديولوجية ، وعذباته الفكرية ، ووجد وقتها أن الطريق الوحيد هو الالتحام بالناس ، والتوحد مع الأرض الأم ، والعودة إلى أصوله الريفية . ورغم ما فى هذا الحل من رومانسية ، إلا أنه كان أيام النكسة السوداء شعاع الأمل الوحيد . ولاشك أن هذه المسرحية ، بكل عناصرها الفنية الجيدة ، وبمواجهتها الصادقة مع النفس ، وبالحان محمد نوح ، وشموخ سهير المرشدى ، قد ألهمت قلوب المشاهدين ، وكما أتمنى لو كنت قد رأيتها معهم على خشبة المسرح .

ورغم أن مسرحية حادث القرن العشرين ، ذات الفصل الواحد ، قد نشرت فى نفس الكتاب مع الشخصيات ، إلا إننى أعتقد أنها كتبت فى تاريخ سابق عليها ، فهى تفتقد روح السماحة والعذوبة والشحن التى نجدها فى الشخصيات ، وتلك النزعة إلى العفو والتسامح ، رغم مرارة الأخطاء وفداحتها ، أملاً فى التماسك وتوحيد الصف . فمسرحية حادث القرن العشرين ، وهى من فصل واحد قصير ، تشبه فى وقعها وإيقاعها ، طلقة الرصاص التى تنطلق فى نهايتها لتحسم الصراع بين مدحت عبد الرؤوف - الكاتب المشهور ، والصحفى المرموق ، الذى كان ثائراً يوماً ثم استكان إلى حياة الرغد والدعة ، وتحول إلى منافق ، وكيان مزيف يدمر من حوله ، ويطفئ وهج الإبداع والحرية داخلهم ، وبين كمال - تلميذه

السابق وضحيتّه الحالية - الذى يصر على مواجهته بخيائته . ويأتى موت كمال بيد استاذّه ، فى نفس اللحظة التى يولد فيها طفله ، الذى يلقبه بالمخلص ، قبل أن يلفظ أنفاسه ، وهى نهاية عاطفية رومانسية سهلة ، تناقض ذلك الإيمان بالجماعة الذى تصدر مسرحية الشخصيات .

وأظن أن الطوخى قد كتب هذه المسرحية فى فعل تنفيس عن غضب حاد عارم ، فهى أكثر مسرحياته عنفاً وانفعالاً . والانفعال هنا يأتى عارياً ، ساخناً ، بذيب قشرة الفن فى أحيان . ولعل الطوخى كان فى لحظة كتابة المسرحية قد وصل إلى لحظة يأس انتحارية ، تطهر منها عبر فعل الكتابة ، فانتحر مجازياً عبر بطله - قناعه الدرامى - ثم عاد ليؤكد من خلال مديحه - المثقفة التى خُذعت وغُيّبت ثم استيقظ وعيها [وهى قناع آخر للمؤلف] - أنه لم يمت . فالمسرحية تنتهى بكلماتها وهى تحتضن جسد كمال وتصبح : «إنت ما متش يا كمال ، والمواجهة مستمرة . . المواجهة حفضل مستمرة» . وفى الخلفية ، تولول سرينة بوليس النجدة ، مختلطة بصراخ الطفل الوليد - المخلص المنتظر .

وإذا كانت مسرحية حادث القرن العشرين تمثل تنفيساً عن شحنة انفعالية عنيفة ، تنطلق من خلال موقف صراع يذكرنا بصراع سعيد مهران مع رؤوف علوان فى اللص والكلاب [ويبدو أن هذا النوع من العلاقات الصراعية المدمرة كان أمراً مألوفاً فى حياة جيلنا والجيل الذى سبقه ، ويبدو أن الحيانة كانت فى تلك الفترة التاريخية غموساً يومياً] ، فإن عبد الله

الطونسي ، ككاتب درامي ، يغمى في مسرحيته الثلاثين ، والأخيرتين ،
ليستكمل مسيرة راب ضلع القات ، التي بشرت بها المرأة التي تكلم نفسها
كثيراً ، ووعدت بها فعلاً قتيماً مسرحية للشخصيات .

وكان استكمال المسيرة في مسرحية يا حياتي من أول وجديد ، التي
كتبها عام ١٩٧٢ ، ومثلت على مسرح الجمهورية - بعد العبور - عام
١٩٧٤ ، تحت عنوان **الطفل المسجود** ، يتجوم المسرح الحديث ، مع الراحل
حسن عابدين في دور أمين - **الرجل الطفل** - وسميرة محسن (ثم عايلة
كامل) في دور الزوجة ، أماتي ، ونجمة على في دور الشغالة وردة . ومن
الجدير بالذكر أن دور الشغالة يحل مكانة هامة في مسرح عبد الله
الطونسي (لم يتسع المجال سابقاً لذكرها) . ففي مسرحيته الأولى ، طيور
الحب ، ترتبط الشغالة نعمة [يكل ما يستدعيه إسمها من من دلالات] ،
بقصة ناعسة وأيوب ، وتيمة العير الطويل ، وأمل التوحد مع الحبيب
المكافح في القرية البعيدة ، وفي مسرحية المرأة التي تكلم نفسها كثيراً ،
تتحول سمعية [من السعد طبعاً] إلى رمز لانسحاق صوت الشعب المصري
كله من ناحية أمام لغو التحقير ، وإلى رمز أيضاً لبلاغته الحقيقية رغم
الصمت ، فلا عجب إذ ذاك ، أن تنهي المسرحية ، لا بمواطن / نورا وهي
تصفق الباب خلفها ، بل بالحرساة التي تقهم كل شيء رغم بكماها وهي
تقف مشدودة القامة ... ووجهها للجمهور .. وابتسامة نصر رهية على

فمها المتزوج ، فكانها تبارك وتصفق لانتعاق عواطف من سجن الفارس الزيف . وفي مسرحية المشخصاتية ، تطالعنا بهية الشغالة الصغيرة... كملك صغير طيب ، عبر شبك المرأة المسجونة - يعد أن ظل مقفولاً عمراً بأكمله - لتعلن انتهاء عصر القمع والسجن ، يعد أن تصيح بها المرأة : « افتحي الشباك يا بهيه .. افتحي ومتخافيش .. افتحي .. افتحي » ، ويفضى تحرر بهية إلى تحرر نسوة القرية جميعاً ، ممثلين في جلييلة ، التي تعلن قرب نهاية المسرحية : « أنا جلييلة اللي لابسوا حلف على عين أول السهرة وحبسنى في البيت . هريت وجيت . - وقى يا حياتى - من أول وجلهد ، تلعب الشغالة ورده - وهى فتاة في السادسة عشرة من عمرها - دوراً هاماً في شفاء أمين من أزمته النفسية التي تسببت في ثكوصه إلى الطفولة ، هرباً من عبء مواجهة قوى الفساد ، التي تهين آدميته وتضع رأسه تحت حذائها . ففى الفصل الثانى ، يقول أمين : « مش عارف يا ورده لو ما كتشيش معايا الأيام دى ، كنت عملت إيه . » فورده ، يبراءتها وحكمتها الفطرية ، تفعل مالا يستطيعه الصغرى أو الطيب النفسى ، أو الزوجة المثقفة أمانى ، أو أمها التي لارالت تؤمن بالمخافات . إنها تتخط مع أمين في تجربة استرداد الوعي عبر اللعب دون قرصيات أو قوالب مسبقة . لكن الطابع الإيجابي لشخصية الشغالة القروية الساذجة في مسرح عبد الله الطوخى ، لا يخلو من حالة رومانسية واضحة ، تتجلى في اختيار

الاسماء ، وطبيعة الشخصية التى تحمل صورة مثالية مبالغه ، فحواها الخير الكامل ، والبراءة الخالصة ، والغيرية المتكاملة ، والاستكانة الوادعة ، والتسامح التام .

وقى يا حياتى من أول وجديد ، يختار الطوخى قالب الكوميديا ، يكل ما يحمله من دلالات للمصالحة مع المجتمع والاحتفال بالحياة ، ويتقى موقف النكوص إلى الطقولة ليوظف طاقاته الكوميدية ، ومفارقاته الهزلية ، فى تفجير الضحك . أما الدوافع التى تفضى إلى هذا الموقف الفكاهى المؤلم ، قهى - مرة أخرى - قوى القهر والفساد والتسلط ، الممثلة فى الشركة التى يعمل بها أمين ، والتى تسعى إلى إرهابه عن طريق الضرب حين يكشف قساده . وتسمى المسرحية إلى ضرورة اكتمال القوة العضلية والعقلية حتى يتمكن المرء من الخلاص .

وهكذا نجد الطوخى عام ٧٢ يعود مرة أخرى إلى الواقعة التى بدأ بها فى طيور الحب ، لكننا نقصد هنا حرارة المعاناة ، ووجع الحيرة والتخبط الذى ألهم الصراع فى المسرحية الأولى . ولا اعتقد أن الكوميديا - من فلك النوع الأثيق ، البرجوازي ، المرتب المحسوب - كانت أفضل وعاء لاحتواء مأساة أمين . قهى القلب نفسه - قالب كوميديا حجارة الجلوس [أو حجرة النوم] - ما يتاحض موضوع المسرحية . لكن يبدو أننا عام ٧٤ كنا قد بدأنا مرحلة الانهيار المسرحى الكبير التى فرضت علينا التسطیح

كشروط للظهور على المسرح . وأذكر في خياب معتم من الذكرى إننى شاهدت هذه المسرحية يوماً تحت عنوان **العقل المعجزة** أثناء زيارة قصيرة للوطن ، ولم يبق في الذاكرة منها سوى انطباع بأناقة وافتعال الزوجة أمينة- ولا أذكر إن كانت سميرة محسن أو عائدة كامل - وسوى مشهد حسن عابدين - رحمه الله - بجده **الهائل** ، يتبختر «بالبرياتور» ، ويستغل كل طاقات مشهد انفراد **العين** بالشغالة وردة لاستخلاص كل دلالاته الجنسية الممكنة والمستحيلة . تبحرت طاقات الثورة والحيرة والمعاناة ، ودخلنا عصر الانفتاح ، والملاح **التجارية** ، وانفصام الشخصية ، وتدهور الفن . ورغم ذلك ، قفى صخرة مسرحية أخيرة ، هجر الطرخى الواقعية ، وتبنى أسلوباً تعبيرياً **تقليعياً** خالصاً ، وكتب مسرحية أشبه بلحمة بطولة وفداء ، وأيضاً **مرثية** ، إسماها **العاطفة والبدور** ، عام ١٩٧٦ .

هنا لا نجد شخصيات درامية ، بل **أحوالاً** - امرأة ورجل وفئة ولص ومملك وأقى ، وشاعر وفلاح وراعى ، وصمين وتحيف وأشقر ، وفتى «واحد» وفئة «٢» ، ووحش ، وحامل يوق وحامل طبله ، وحراس وقتيان وقتيات . أما المكان والزمان فهما **مبهملتان** ، وإن كان الكاتب يستخدم عددا من الإشارات الواضحة التى تحيل **المكان** إلى قضاء رمزى ، والزمان إلى زمن أسطورى . وتطرح المسرحية في **البداية** صورة مجتمع منحل فج ،

ديده اللهو والعب والخنوع ، ووسط صخب أفراده ، لا يتببه أحد
لدممات الرعد البعيدة وهدير العاصفة الزاحفة . الرجل الخالم فقط [قناع
درامى جديد للطوخى] يسمعها ويشم فى الهواء رائحة الخراب القادم ،
وحين تقع الكارثة ، يتحول هذا الرجل إلى مخلّص من طراز أوزوريس ،
يسعى إلى إحياء الأرض التى أغرقها العاصفة فى طوفان من اللهب أحرق
الأنخضر واليابس . وفى الفصل الثانى يبدأ الرجل رحلة البحث عن
الجلود ، التى يستلهم فيها الطوخى الملاحم والأساطير القديمة والحواديت
الشعبية ، فتجد الرجل يتعرض للاغواء والتهديد المرة تلو المرة ليترك سعيه ،
فيلتقى بالوحش أولاً ، ثم باللصوص ، ثم يجد نفسه فى وادى الحيات ،
حيث الأشجار يلتف حول كل منها أفعى ، وكل أفعى امرأة مأكرة ، بركة
الجمال والنظرات . وحين ينجو من هذا الوادى ، يكون قد أشرف على
الهلاك ، لكن أطياف حبيبته المنتظرة ، وجموع الجوعى ، وأصوات
الشهداء ، تظل تستحبه حتى يصل بالبذور إلى مشارف الوادى ، ويموت
فوق الجسر الموصول له . لكن موته هذا يهبه خلود الشهداء ، فتنتهى
المسرحية وقد حصلت الأرض على بذورها ، وانتصبت الأشجار مرة
أخرى ، ونرى الرجل المخلّص جالساً تحت شجرة ، «ونظرته متطلعة إلى
أعلى ، باسماء فى جلال وشموخ» . وتحت شجرة أخرى «يجلس ...
الشهداء الثلاثة : الراعى والشاعر والفلاح .. مقابل الرجل .. كأنما
يتبادلون الابتسامات .. ولكن بلا أدنى حراك» .

ويبدو أن الطوخى قد وصل بهذه المسرحية إلى مرحلة سلام فى حياته وفكره ، فهجر المسرح الذى طالما فجر فى ساحاته أزماته الوجودية ومعاركه الفكرية . وكان المسرح أيضاً عام ٧٦ قد بدل وجهه ، وتحلى بالأصياغ الرخيصة ، وصار ساحة لهو مجنون وترخص ، كتلك الساحة التى نراها فى بداية العاصفة والبلور . وفى علمى أن هذه المسرحية الأخيرة لم تمثل - مثلها فى ذلك مثل معظم إنتاج الطوخى المسرحى . ومن المرجح أن الطوخى لم يكتبها لتمثل ، فالإرشادات المسرحية تتطلب لتنفيذها إمكانات فنية وخيال إخراجى يعجز المسرح المصرى عن تحقيقه فى حالته الراهنة . ربما كتبها الطوخى كأغنية وداع ، أو أنشودة سلام واستسلام معاً ، تعلن الامل واليأس معاً ، وأقول ومن المواجهات الحقيقية ، والصراعات الدرامية المنتهية .

آخر مسرحيات يوسف إدريس :

البهلوان .. بين لعبة الفن ولعبة الحياة

فى عام ١٩٦٥ ، وصف المحلل النفسى «إريك بيرن» السلوك الاجتماعى بأنه ألعاب يلعبها البشر ، وذلك فى كتاب يحمل هذا العنوان . وفى مسرحية البهلوان ، يصور لنا الفنان الطيب ، والفيلسوف الساخر ، يوسف إدريس ، الواقع الاجتماعى وقد تحول إلى لعبة سلطوية معقدة ، تتمدد فيها الآئعة وتنوع ، وتشابك الأدوار وتتصل ، حتى يصعب تمييز الوجه من القناع ، والزيف من الحقيقة .

إن واقع رئيس التحرير ، حسن المهلمى ، سواء فى الصحيفة أو فى منزل الزوجية البرجوازى ، يبدو لنا ، رغم الديكور الواقعى الصرف ، راقعاً مصنوعاً ، وكأنه مسرحية واقعية تقليدية ، تعتمد على مبدأ الإنطباع فى الدور والإيهام بحقيقته ، أى على إخفاء اللعبة والقناع . ويؤكد يوسف إدريس هذا الطابع المسرحى المصنوع لواقع بطله ، إذ يستعير من تراث الكوميديا صورة مسرحية شائعة ، هى صورة المهرج الذى يرتدى ثياب الخادم الفهلوى الأفاق ، ويمكر على أميابه دوماً لمصلحته الشخصية . إن حسن المهلمى يتقمص دور الخادم الذكى هذا فى لعبة السلطة المتقنة

بقناع الواقع ، ويؤديه بمهارة ، ويندمج فيه اندماجا يكاد ينسبه هويته
ويقترّب به من حافة الجنون . وحين يعى حسن المهيلمى الخطر المحدق به -
خطر الانفصال التام عن الواقع من جراء الاستغراق الكامل فى اللعبة - أى
خطر الجنون ، يحاول انقاذ نفسه ، واستعادة توازنه النفسى . لكنه بدلا
من أن يرتاد عيادة الطبيب النفسى ، يذلق إلى عالم السيرك ، ويردد عليه
باتنظام ليمثل دور البهلوان .

وليس من الغريب أن يجعل يوسف إدريس بطله ينشد العلاج النفسى
فى عالم التمثيل واللعبة المسرحية ، فقد اكتشف علم النفس حديثا أن
الدراما تشكل وسيلة فعالة فى تحقيق الصحة النفسية ، وأصبح العلاج عن
طريق التمثيل ، أو «السايكو - دراما» ، وسيلة معتمدة فى أنشطة العلاج
النفسى الجماعى . وإذا كان أرسطو قد قال قديما أن المأساة تطهر المتفرج من
مشاعره المضطربة ونوازعه الهدامة ، فإن «السيكودراما» ، كما يصفها
رائدها ج. ل. مارينو - تستخدم التمثيل لتحقيق الوعى بالذات ، وكشف
خبايا النفس وتطهيرها . وهذا ما يحدث لحسن المهيلمى فى عالم
السيرك؛ ففى هذا العالم المسرحى الصريح ، الذى يمارس التمثيل حقا
لا نقاشا ، ويلعب على المكشوف ، ولا يحاول اخفاء الاقنعة والأصباغ ،
بل يوظفها لفضح اللعبة السلطوية المقتنة - فى هذا العالم الصادق مع
نفسه ، يستخرج حسن المهيلمى قناع المهرج القابع تحت جلده ،
ويرتديه صراحة فوق وجهه ، فيكتشف حقيقة كفتان فى قناع البهلوان ،

وحقيقته كإنسان فى «قناه» ، الذى تعشقه مرفت لأنه «الوجه» الذى لا يتقنع أبدا .

لقد استخدم الفنان على طول التاريخ قناع الفن لينطق بالصدق ، فكان الفن دائما أصدق من التاريخ ، كما قال أرسطو ، وأصدق من الواقع ، كما يقول يوسف إدريس . وفى مسرحية البهلوان ، يمثل عالم السيرك والأقنعة الصريحة ، مرآة الفن الصافية ، التى تعكس الصورة الحقيقية للواقع ، وتفضح ريف اللعبة الاجتماعية السلطوية الفاسدة ، بكل أقنعتها وديكوراتها . ففى عالم السيرك ، يظهر رئيس مجلس الإدارة فى صورته الحقيقية كمدير للسيرك ، وكمتغفل وأفاق ، وتحول «إيفا» ، البهلوانة المتقنعة بقناع السكرتيرة ، إلى البهلوانة الصريحة الواضحة مرفت ، وتبدى لنا حقيقة الزوجة الشائنة شريفة فى صورة «معيزة» ، كما تبدى لنا وجه علاء الناصح فى وجه نجف الصادق . ورغم أن حسن المهيلمى يظل محتفظا فى عالم السيرك بقناع البهلوان - أى قناع الفن المسرحى والكوميديا - إلا أن القناع يتحول من قناع المهرج الماكر ، والخادم الذكى ، المتصالح مع السلطة ، المتحايل عليها لمصلحته الخاصة ، وهو قناع المهرج فى الكوميديا الرومانية الواقعية القديمة ، إلى قناع البهلوان الشكسبيرى ، أو المهرج الفيلسوف ، الناطق بالصدق ، والناقد اللاذع للسلطة . إن بهلوان يوسف إدريس يحذو حذو هاملت ، البطل الشكسبيرى الشهير ، الذى تقنع بقناع الجنون ، واستخدم الممثلين واللعبة المسرحية ليصل إلى

الحقيقة ، فى عالم ساهه الزيف والخلل والخداع . وكما اكتشف هاملت حقيقة واقعة من خلال قناع المجنون الهاذر ولعبة الممثلين ، يجد بطلان يوسف إدريس الحقيقة فى قناع المهرج ولعبة السيرك .

إن يوسف إدريس ينطلق فى مسرحية البهلوان من موضوع مسرحى صرف ، هو التمثيل ، الذى يعنى فى آن واحد الكذب والتظاهر من ناحية والتمثيل الواعى للواقع من ناحية ، ويوظف صورة مسرحية صرفة مزودجة، هى صورة المهرج الخادم ، والمهرج الفيلسوف ، ليقدم لنا تأملاته فى لعبة الفن ولعبة الحياة ، ليدين اللعبة الاجتماعية السلطوية المتقنعة من ناحية ، وليدافع عن شرعية اللعبة المسرحية الصريحة من ناحية أخرى . فإذا كانت الحياة سيركاً كبيراً يمجج بالألعاب كما يقول البهلوان ، وكما قاله شكسبير من قبل ، فمن الأفضل أن نلعب فى الفن صراحة ، على المكشوف ، لنعزى آليات اللعبة ، بدلا من اللعب المتخفى ، الذى يدخل تحت باب النفاق والكذب والتخديعة ، والذى يمارسه المسرح الواقعى البرجوازى ، ليدعم اللعبة السلطوية الفاسدة . إن يوسف إدريس يستكمل فى البهلوان نقده للمسرح الواقعى البرجوازى ، الذى يدعم الأنظمة السلطوية الفاسدة ، ويتصر مرة أخرى للمسرح المتمرح - أو المسرح الصريح .

وفى إخراجه لهذه المسرحية الثرية المركبة ، التزام عادل هاشم برؤية المؤلف ، ونفذها بدقة لا تحسب له بل عليه . فلو كان قد أعمل خياله فى النص لاختار مكاناً مسرحياً أنسب للعرض ، ولحقق ازدواجية أدوار الممثلين الكامنة فى النص ، فجعل إيفا تقوم بدور مرفت ، وعلاء يودى دور

نحجف، والغرباوى يؤدى دور نظيم، وشريفة تتضمن دور «المعزة» أو «معيزة». وربما كان عذر المخرج فى هذا أن الممثل المصرى تنقصه شمولية التدريب التى تتيح له شمولية الأداء، وأن مكانة يوسف إدريس الأدبية والفنية، ورهبتها، قد تشكل فى بعض الأحيان قيودا يكبل انطلاق الخيال الإخراجى. ورغم الدقة التنفيذية فى إخراج النص، يحسب للمخرج اختياره لحزمة السيرك كملامح دائم من ملامح المنظر المسرحى، وتوظيفه لمشاهد السيرك المتنوعة، واختياره لأبطال العرض، فكان يحى الفخراى تجسيدا مبهرًا للبهلولان بالمعنى المزدوج الذى قصده المؤلف، واستغلت سحر رامى تدريجها الشاق فى فن البالية لخدمة العرض، فذكرتنا بما يجب أن يكون عليه ممثل المسرح من رشاقة وليونة بدنية، ووظفت نهير أمين طاقاتها الكوميديّة المريضة فى تجسيد شخصية الزوجة شريفة، فكانت كاريكاتيرًا مضحكًا ومقتنًا فى آن واحد، واجتهدت الممثلة الصاعدة مثال عفيفى فى دور السكرتيرة قدر ما أتاح الدور لها، فأنشئت حضورًا طيبًا على خشبة المسرح، ووفق كل من صلاح رشوان وحسن العدل ومرسى الخطاب وعبد الله مراد والمخرج عادل هاشم، كل فى حدود دوره، وفى حدود تصور المخرج للعرض. ورغم الحيوية التى أضفها نجوم السيرك على العرض، لكم تمنينا لو أن نجوم العرض أنفسهم قدموا لنا هذه النبر السيركية ليثبتوا لنا بلهوانيتهم الأصيلة. وأخيرًا فإن هذا العرض - رغم مثالبه وهناته - يمثل وسام جدارة واستحقاق لمدير المسرح القومى، يقضيه الجمهور على صدى الفنان الكبير محمود ياسين.

رفاعة الميهطاهوى :

قيس مع نور في زعم الردة

وسط هذا الإلحاح التلفزيونى الغريب على إنتقاء الأفلام القديمة ،
التي تبث قيما متخلفة ، وعرضها بصورة دورية ، مثل الفيلم المستفز ،
الافوكاتو مديحة ، الذى تخلع فيه البطلة روب المحاماة ، وتعود إلى البلد
لستزوج جاهلاً ، بعد أن آمنت بعدم جدوى التعليم وعمل المرأة ..
ووسط أخبار الجماعات المتطرفة التي تدعو إلى نبذ الإنجازات العلمية
الحديثة ، بدعوى أنها من إنتاج الغرب الكافر ، وتسعى إلى فرض الرجعية
والتخلف باسم الدين ، ويحد السيف ، ووسط عشرات المقالات
والاحاديث الصحفية والإذاعية ، والمسلسلات التلفزيونية المريبة ، التي
تهدف إلى تشكيك المرأة فى قيمة كل مكتسباتها ، وإرهابها من طرف
مستر ، مهددة إياها بخراب الديار ، وفرار الزوج ، وانحلال الأبناء ،
وتفكك الأسرة ، وباختصار ، بالويل والثبور وعظائم الأمور إن هى
خرجت للعمل ، ناهيك عن أخبار الفئات والمطربات والمذيعات
«التائبات» ، اللاتي تحتفل بعض الصفحات بهن ، لانهن آمن أخيراً أن
صوت المرأة عورة !

أقول وسط هذا الطوفان الرجعى الذى كاد أن يغرقنا ، أطل علينا فجأة ، من نافذة المسرح الاقليمى ، وجه سمح مستدير ، لرجل يقطر عذوبة وسماحة ، أسقطناه من تاريخنا ووعينا ، أوكدنا ، وهو وجه رائد التنوير رفاعة رافع الطهطاوى .

والغريب أن هذا الوجه كما رسمته ريشة الراحل نعمان عاشور قد عاش بيننا زماناً دون أن تمتد إليه يد أى من مخرجى العاصمة الكبار . ولكم تمنى نعمان عاشور أن يتبنى هذا النص المخرج الكبير سمير العصفورى ، وداعية الأمل سنينا ، ثم خبت شمعة حياته مع اندحار الأمل . ولكم تمنيت لو كان بيننا الآن ليشهد الصياغة المسرحية المبهرة التى قدمتها فرقة السويس القومية للمحمته التنويرية تحت قيادة المخرج المثابر عباس أحمد - العامل فى صممت ، الصابر صبر أيوب ، المؤمن بدور المسرح إيمان يونس رغم الحوت !

لقد التقط عباس أحمد هذا النص المنسى ، وتناوله بالإعداد الأمين الذكى ، فخفف من تخمته اللغوية بالحذف والاختصار ، مستعيضاً عن الكلام واللغو بلغة التشكيل المسرحى البليغ ، وسمى إلى ربط قضايا الماضى بقضايا الحاضر ، فأضاف عدداً من الاستكشاف الهزلية القصيرة ، التى تبلور فى مواقف صارخة شديدة الفكاهة والامتاع ، قضايا الحرية والتعليم وحقوق المرأة ، وهى القضايا التى تشكّل مع قضية الاستفادة من مدينة الغرب مربع التنوير كما كان يراه رفاعة .

وأفصح العرض عن رؤية تشكيلية ، سمعية وبصرية ، شديدة التميز والحساسية ، تضافرت في ابتاعها جهود أشرف نعيم ديكوراً وإضاءة ، والكابتن الغزالي شعراً ، وعطيات الأبنودي مادة قلمية ، ومحمد سعيد الحائثاً ، مع الصوت الرفي الساهر أحلام سعد ، وفريق الممثلين الموهوبين ، وعلى رأسهم عبد الفتاح قدوره في دور رقاعة . وقد صاغ عباس أحمد هذه الرؤية الجمالية من ثلاثة مكونات رئيسية : وأول هذه المكونات ، هو مجموعة المشاهد الثيلية التاريخية ، التي تتناول سيرة ومواقف رقاعة . وقد حصر المخرج هذه المشاهد حركياً في منطقة وسط المسرح ، لا تتجاوزها ، فأصبحت هذه المنطقة ، مجارياً ، شريحة من الزمن الماضي . وقد صنم أشرف نعيم لهذه المنطقة ديكوراً درامياً ذكياً ، يصور في آن واحد طهطا ، بسواترها الشرقية الخشبية المشغولة وقناديلها من ناحية ، وباريس ، يستأقها اللاتيل الوردية ، التي عشقها رقاعة إيان اقامته هناك ، من ناحية أخرى . وفي البداية ، يتقل رقاعة حركياً بين طهطا في يمين المسرح ، وباريس في يساره ، وحيلاً وعودة ، فتؤكد الحركة انفصالهما واستقلالهما . لكنه حين يعود من باريس بعد أن هضم حضارتها ، حاملاً معه السائر الباريسية التي يصفها واقعياً ورمزياً بأنها «مصافي الضوء» ، أي «الفلتر» الذي يتقى أضواء الشرق وأنوار الغرب من شوائبها ، حيثئذ يتوحد الشرق والغرب ، طهطا وباريس ، في مكان واحد ، هو بيت رقاعة ، الذي يضم ويوحد الديكور الزوج .

وكان رفاعة قد وحد في نفسه وبينه بين أفضل ما في حضارة الشرق وأفضل ما في حضارة الغرب ، وجمع بين الأصالة والمعاصرة .

وحول مجموعة المشاهد التمثيلية التاريخية هذه ، بأسلوبها الواقعي في الأداء ، ينسج المخرج إطاراً ملحمياً وثائقياً يمثل جسراً يعبر التاريخ من خلاله إلى الحاضر ليشتبك معه ويجادله . ويتشكل هذا الإطار الملحمي من كورس المهرجين وفواصلهم الكاريكاتورية الساخرة ، ومن ثنائي الرواة وثنائي الطفل والدرويش ، ومن متتالية فيلمية تصور مشاهد معاصرة من باريس ومدرسة أطفال في قرية مصرية وجنارة صعيدية . إن هذه المادة الملحمية الوثائقية التي تنتمي إلى الحاضر تقاطع مع التاريخ تشكيليًا إذ تتأوب مع المشاهد التاريخية ، كذلك فهي تحيط بالتاريخ وتحاصره على مستوى الرؤية لتستنطقه ، فقد حرص المخرج على توزيعها حركيًا بين أقصى مقدمة المسرح وفي عمق خلفيته دون أن تتجاوز أبداً إلى منطقة الوسط التي ترمز إلى شريحة الماضي .

أما ثالث مكونات العرض ، فكان العنصر الشعبي التراثي ، وتُمثّل في الأهازيج الريفية ، والألعاب الشعبية ، وطقوس الميلاد والزفة والجنّارة ، وتوديع المسافر واستقباله ، وتوزيع المنشورات بين الناس كمقابل عصري للمنادي القديم . وقد أفسح المخرج مجال الحركة لهذا العنصر ، فلم يحاصره في منطقة واحدة بل أطلقه في كل مكان . كان يتجسد بيتنا في الصلاة حيناً ، ويتقل حيناً إلى مقدمة المسرح ، ثم يزحف إلى وسطه وعمقه ، بل ووجدناه في النهاية يقفز إلى شاشة السينما الخلفية ، في

مشاهد جنائزية، أكسبت جنازة رفاعة التاريخية الحية على خشبة المسرح بعداً واقعياً تسجيلياً أفسح دلالتها لتشمل كل مصرى مستتير .

لقد استغل المخرج الفولكلور ببراءة ، باعتباره المحيط الوجداني الذي يمتزج فيه الحاضر بالماضى ، وجعل منه البوتقة التى انصهرت فيها كل العناصر الفنية لتتوحد فى تكوين جمالى متناغم . وإلى جانب هذا الغلاف التراثى الشعبى ، الذى رصّته احلام سعد بلاكى صوتهما الشجى ، لعب ثنائى الطفل والدرويش دوراً هاماً فى انتظام حركة العرض الفكرية ، واضاءتها وتأكيدا . فالدرويش يتعلق بالطفل رفاعة منتظراً «المدد» والعون . و«المدد» هو أن يتعلم الطفل الريفى القراءة وأن يستتير ليحرره من إسام الدروشة والغيبوبة والظلام . ويفشل الطفل المرة تلو المرة ، ويتقدم ويتعثر ، ثم أخيراً ينطق ويقرأ . إن هذا الخيط الدرامى البسيط ، الذى يتردد كنغمة خافتة بين المقطع والآخر ، يشكل استعارة شعرية ممتدة ، تنبث فى ثنايا العرض ، لتتنظم وحداته المتنوعة .

وفى هذا العرض الشعرى التكوين تكثر الاستعارات . فالمخرج مثلاً يمهّد لهذا العرض التويرى بحالة من الاظلام الشديد ، إذ يرفض إثارة الصالة أثناء دخول المتفرجين ، ويتركهم يتخبطون فى الظلام ، ويتلمسون طريقهم إلى مقاعدهم كالعميان ، لا يهديهم إلا ضوء خافت ، ينبعث من قناديل ممتدة على خشبة المسرح . وفى هذا الظلام الدامس ، يبدأ العرض بدخول رفة سبوع رفاعة . وفجأة ، تدرك أن الظلام الذى أعمانا لم يكن سوى تجسيد رمزى لما كان عليه حال مصر قبل التوير . ووصول رفاعة ، كما

ندرك أيضاً ، فى مفارقة ساخرة ، أن الصلاة ، بواقعها ومتفرجها ، لم تبعد كثيراً عن واقع مصر فى عصور الانحطاط والظلام والتخلف التى ولد رفاعة فى ظلها .

ويطول بنا الحديث عن التفتيات المتميزة لهذا العرض الثرى ، لكن المجال يضيق . ورغم ذلك ، فمن العدل أن نشيد بجهود الممثلين الذين أفلتوا بحكمة ودربة وذكاء من شركائهم فى الأداء الجائفة الجهمية ، التى كرسها المسلسلات التلفزيونية اللينة والتاريخية ، فجاء رفاعة إنساناً حياً نابضاً خفيف الظل ، رغم جلاله وعظمته . كذلك تمكنت سهير أيوب ومجدى نعمة الله من تقديم الشخصيات الفرنسية بصورة دافئة مقنعة ، بعيداً عن الأنماط الهزلية للخواجيات والأجانب ، وأدت أحلام سعد دور زوجة رفاعة بعفوية محببة ، فأجاءت تمثيلاً كما تميزت غناء ، وجاءت الجوقة ، ومجموعة الممثلين ، على مستوى متميز من الأداء والانضباط ، والإخلاص والتعاون .

إن هذا العرض نقطة مضيئة فى واقع مدلهم . وما أجدره بأن يتجول فى ربوع مصر ، وأن يشجع ويدعم ويحتفى به ، بدلاً من محاربته ومناهضته ، ووضع العراقيل فى سبيله ، كما حدث حين ارتحل العرض من السويس إلى القاهرة ليعرض على مسرح السامر ليلتين ، فى ظروف مخزية تستوجب المسائلة والتحقيق . ومدد يارئيس هيئة قصور الثقافة ! أرسل بصرك إلى السويس لاتصاف أبنائها المبدعين وانقاذهم من براثن البيروقراطية .

كدم مطاوع ..

في ليلة حب عصرية

في زمن الخطر ... حين تزحف ليج العنمة لتغرق الأفتدة وتطفئ
شمس العقل ، وتبتلع منارات الحضارة قى جوف يَمُّها المظلم ... فى
زمن الشدة والردة هذا الذى يحاصرتنا الآن بجنائزِهِ ورموزه الزائفة
وطننته الجوفاء ، ويسمى إلى تكييل العقل بأغلال القمع والمنع ،
والتجريم والتحریم ، ويدعم القيد بسياط التكفير وإهدار الدم .. فى هنا
الزمن الأغبر الذى يريد فيه بنا البعض أن تتقهقر إلى عصور الجاهلية
والهمجية بينما تسير بنا الأفلاك إلى مشرق القرن الواحد والعشرين .. فى
رمتنا هذا ، تضع اللحظة التاريخية عبئاً ثقيلاً من مسئولية المقاومة والتنوير
على كاهل الفنان ، وتصبح ضرورة حياة أن تتكاتف الضمائر الحية
والعقول الحرة لتبنى سداً منيعاً ، أحججوه الكلمات الصادقة ... الحارقة
بتور الحق ، المتقدة بنار الثورة والحيب ، والمتفجرة بشعلة الفكر الحر
المستبّر . وما يبعث على التفاؤل أن عدداً كبيراً من العروض التى شهدناها
حديثاً قد نشطت إلى تحمل هذه المسئولية ، وكانت أحدث هذه العروض
هى ليلة حب عصرية .

فعلى خشبة مسرح الجمهورية ، رأيت الكلمات تتحول إلى شمس
وقذائف وأسلحة مقاومة ، حين انصهرت طاقات مجموعة من خيرة فنانى
مصر وأعمقهم وعيا وأصاله ، سجدوا من كلماتهم وانغمسهم ونبض
مشاعرهم ... من اختلاجات الجسد وخفقاته ، ومن نبرات الصوت
ودفقاته قصيدا سيمفونيا رائعاً فى حبه مصرنا - مصر الإنسان والحضارة .
لقد جاء عرض ليلة حب عصرية لتبته بلحن شمسى مصرى قديم ، شجى
وأصيل ، وزعه المخرج توريلا أوركسترايلاً حديثاً - كما فعل الروس
بالخان عبد الوهاب - فتحول عن صيفته القديمة ، إلى صيغة عصرية
مركبة ، دون أن يفقد أصالته . فكرم مطاوع فنان يتفرد بأسلوب فى
الاخراج يتميز بمحاكاة نموذج البناء للموسيقى ويحمل صيغة أوركسترايلا لا
تخطئها أذن ، فهو يتعامل مع المثل وكأنه آلة موسيقية ، أوتارها أحباله
الصوتية ، ويجعل البنية الصوتية المركبة فى عروضه أساس معماره الفنى ،
والحامل الرئيسى لجماليات العمل ، وفكره ورسالته . وربما كان عشق كرم
للغة العربية ، وولعه بموسيقاها ، وكثلك إيمانه العميق بفعالية الكلمة ،
والصوت البشرى الصادق ، وراء انجذابه هذا فى الاخراج .

وقد كانت أشعار أحمد عز الدين ، الجادة الهادئة حيناً ، الساخنة
الساهرة حيناً ، النائرة دوماً ، هى اللحن التى انتظمها كرم مطاوع فى
معزوفته الرائعة ، التى كانت قيثارتها ولحنها الأساسى سهير المرشدى . بل
لقد بدت لنا سهير وكأنها أوركسترا يأكمله - كان صوتها ينبض بخفقات

قلب العود الشرقى حيناً ، ثم ينساب راقعاً صافياً كأوتار الكمان ، ثم يصطخب ويعلو كقرع الطبول ليخفت في همسات الناي والشيللو . كانت تنتقل في سلامة ويسر من طبقة صوتية إلى أخرى ، ومن نغمة شعورية إلى نقيضها ، وتسرع بالإيقاع حتى يتسجد أمامنا جواك راكضاً ، ثم تبطن به لتعصر ألم اللحظة الممرورة في قطرات نكاد نسمع وقعها ، ونشعر بلذعة سخونتها إذ تنسكب في قلوبنا ، ثم تجعلنا نتعلق بنظراتها المعبرة في لحظات صمتها البليغ .

وكانت سهير في حركتها شائعة على جلال الملكات ، رشيفة رشاقة الأميرات ، رقيقة في خفة الفراشات ، عذبة عذوبة الأم والحبيبة حيناً ، عاصفة حيناً كريح عاتية . كانت صوت الضمير والعقل والتحذير ، وكانت صوت الثورة وحق الفقراء ، وكانت العاشقة الخالدة ، فجسدت أشواق ليلى ونفثت من مشاعرها الملتهبة روحاً جديدة في أشعار شوقى ، فكانت أعذب من نطق بأبيات ليلاه ، وحين انتقلت في لمحة خاطفة إلى دور المرأة اللعوب ، في شخصية الملكة الغاية كليوباتره ، تمنيت لو أنها قدمت راتعتى شكسبير وشوقى كاملتين .

وإذا كانت سهير هي اللحن الأساسى في هذا المرض ، وآلة العزف الرئيسية فيه ، فإن أوركسترا الأداء التى صاحبها لم تقل عنها روعة وحساساً . وقد عزفت هذه الأوركسترا التمثيلية القديرة ثلاثة الحان مصاحبة ، متميزة ، متعارضة ، شكلت في اشتباكها وصراعها المحور

الدرامى المنظم للمعرض : كان اللحن الأول هو لحن التخلف والرجعية المتقنع بالأصالة الذى تجلى فى عدة تنويعات لعبها باقتدار وانضباط كل من عبد الحفيظ التطاوى ومحمود التونى وفاروق نجيب . وكان اللحن الثانى ، هو لحن العصرية الزائفة ، الذى لعبه بحيوية شبابية دافقة ، خالد الصاوى وأسامه عبد الله ومحمود جعفر وعيسر عادل ورنده . أما اللحن الثالث ، الذى تناوعه هذان اللحنان المتصارعان ، فكان لحن المحب المتيم والعاشق المنتظر ، كان لحن الحب المحروم العاجز المتوجع الذى أوردنا إياه التراث الرجمى . لكن هذا اللحن السلبى لا يلبث أن يتطور ويتحول تحولاً درامياً إلى الإيجابية حين يشتبك ويتجاوب مع اللحن الأساسى الذى تعزقة سهير- لحن الأصالة والحضارة والتقدم ، لحن الحداثة والفعل الثورى والانتماء ، لحن الإيمان الحق ، بعيداً عن التشديق الانتهازى بالدين ، ولحن الفن الحق ، بعيداً عن التدنى والترهل ، والهستيرية المتقنعة بالتطور. فالعاشق التراثى المحروم ، لا يلبث أن يتحرر من إसार الصورة الرومانسية العقيمة ، لينطلق إلى ساحة الفعل والمقاومة ، ممسكاً بيد الحبيبة ، بعد أن كانت وهماً بعيداً فى مشهد مجنون ليلى ، يفصلها عنه عرض المسرح كله ، ويمتشق سيف العدل المفضى ، واضعاً نصب عينيه رغيـف الخبز ، بدلاً من القمر والنجوم . وقد جسد كرم مطاوع لحظة الإدراك والتحول الدرامى هذه فى مسار بطله التراثى الرومانسى من خلال قصيدة حب مأساوية ، لأحمد عز الدين ، تحكى عن موت الحبيبة/ الوطن ، وندم عاشقها بعد فوات الوقت . وقد أداها الفنان الموهوب سمير حسنى بأستاذية الممثل المتمرس ،

وإيقاع العازف المتمكن ، فتراسلت مع قصيدة حب أخرى حزينة ، هي قصيدة الفارس الراحل ، التى أدتها سهير ، فتألف الصوتان ، واتحدت القصيدتان ، وشكلتا العمق الشعورى للعرض ، ولحظة التحول التى تسبق تكاتف الأيدى على طريق الخلاص الحق .

وكانت موسيقى فاروق الشرنوبى مفاجأة رائعة ، فقد استهلمت روح سيد درويش وألحانه ، وحاكت صوتيات التخت الشرقى وإيقاعاته فى أحيان كثيرة ، دون أن تتناول عن بنيتها الحديثة المركبة ، فحملت إلينا من الماضى قيمة الوطنية المشرقة ، وصوته الثورى الشعبى ، وأكدت أن الأصالة هى انتماء متجدد إلى المناطق المضيئة فى التراث ، وليست انفلاقا على الذات فى قوالب التراث الجمامدة ، أو انصياعا أعمى لكهنته . وانتظمت الموسيقى أصوات زينب توفيق وطارق فؤاد وأحمد إبراهيم فى غناء منفرد وجماعى ، شرقى وأورالى ، لعب دورا أساسيا فى نسيج العرض . وكان ديكور روسر مرزوق على نفس المستوى الجمالى الرفيع الذى ميز مفردات العرض الأخرى ، فجاء شديد البساطة والاقتصاد ، تتخذ مستوياته المدرجة أشكالا هندسية مريحة للعين ، وتعبير خلفيته اللونية عن دوامة الحاضر حينا ، وتشف حينا ، بتغير الاضاءة ، لتعبر عن ريف مصر المثمر وأشجاره الباسقة . ووظف كرم الاضاءة توظيفا مقتصد حساسا فى تنظيم الإيقاع الشعورى للعرض ، وإبراز تباين نغماته ، ولعب بالسلويت لتجسيد أشباح الماضى ، وبالدائرة الضوئية المركزة ، مع تعميم المسرح كله ، ليجسد دائرة

الأنانية العقيمة التى تسجن فهلوى اليوم ، حفيد إقطاعى الأمس . واقتصر كرم فى ألوان الملابس على الأبيض والأسود والأخضر ، فليخص فى صرامة فنية دقيقة ؛ تبلغ حد الزهد الصوفى ، صراع قوى التنوير مع جيوش الظلام الرجعية ، والمتفرنجة ، على أرض هذا الوادى الخصيب .

وبعد ، فهذا عرض يطور شكل الأمسية الشعرية ، ويحولها إلى صيغة مسرحية درامية وطنية مستفردة ، تستلهم أشكالاً موسيقية عدة - مثل «الأوراتوريو» ، والأوبريت ، والقصيد السيمفونى ، والموال ، وغيرها ، دون أن تحاكي أيًا منها محاكاة كاملة ، وهو عرض يشرف مصر وفنانيها ، ويزهو بكلماته التزيهة ، ورسائله المستتيرة ، ورسالة فنه الرفيع .

أحمد مدعي :

عنتره الوجودى

بعد أن شاهدت مسرحية عنتره لىسرى الجندى ثلاث مرات ، من إخراج سمير العصفورى فى السبعينيات ، وفى عرض فرقة أسبوط فى الثمانينيات ، وأخيراً فى عرض مسرح السامر ، بت أعتقد أن هذا النص الشعرى هو واحد من كلاسيكيات المسرح المصرى القليلة . إنه نص يتخطى حدود زمن كتابته فتجدّه فى كل مرة يطرح نفسه طرحاً جديداً ، ويفجر طاقات إبداعية ، شعرية وشعورية هائلة . وإذا كان معيار الخلود الأدبى هو قدرة النص على الاشتباك الحيوى مع الإنسان فى عصور مختلفة ، فإن نص عنتره سوف يخلد حتماً ، وسيظل دور عنتره - تماماً مثل دور هاملت - منطقة اختبار وتحدى لكل ممثل يحترم فنّه ، ويرى فى التمثيل تفسيراً وإبداعاً .

إن دور عنتره كما رسمه لىسرى الجندى يحمل بعداً تراجمياً واضحاً ، تعمقه تلك الأصداء الشكسپيرية التى تترد فى جنبات النص ، فتستحضر إلى عالمه آلام عطيل ، وهاملت ، والمملك لير ، وذلك رغم أن البطل هنا

لا يواجه قدراً ميثافيزيقياً ، بل تركة التاريخ الثقيلة وعجلته الدامية ، التي تقذف به دوماً بين دوائر العبودية المحكمة ، لتحول بحثه عن الحرية إلى سعى وراء سراب . كذلك يحمل الدور بعداً وجودياً ملموساً ؛ فعترة هو اللامتسمى أبداً ، المخترب دوماً فى بحثه عن هويته . وهناك أيضاً ذلك البعد السياسى البريختى الواضح الذى يحمله الدور .

ولأن الدور على هذا الثراء والتعقيد ، فهو يفرض على الممثل الذى يتصدى له ضرورة الاختيار والتفسير ، فتجد كل ممثل يطبعه بطابعه . لقد كان عترة فى عرض العصفورى ملحماً ، وفى عرض أسىوط جليلاً تراجيدياً . أما عترة أحمد مرعى ، فقد جاء بطلاً وجودياً ممزقاً ، يتفجر بالغضب والثورة العارمة . كان أحياناً فهدك جريحاً ، يتأثب بخفة القطط البرية ، وتحمل نعومة خطوطه احساساً داهماً بالخطر ، وكان أحياناً أشبه بأسد حبيس ، يتصاعد حنقه وإحباطه مع كل دورة يائسة من دوراته ، حتى لتكاد زفراته أن تحرق الهواء من حولنا . وكان أحمد مرعى - على دقة حجمه - يتمدد ويستطيل أحياناً فى وقدة الانفعال ، أو هكلنا يبدو لنا ، فيتملك خشبة المسرح تماماً ، بل والعالم من حولنا . كان أداء أحمد مرعى درساً بليغاً فى الصدق الفنى الذكى ، واختيار النمط الحركى الذكى ، الذى يحول الممثل إلى كتلة تشكيلية إيحائية ، أو إلى استعارة شعرية متحركة تلهب الخيال .

وإذا كان العرض يتلى بالثغرات الفنية ، مثل الديكور الثقيل ، الذى حاصر حركة الممثلين فى خطوط أفقية مستقيمة عملة ، والإطار الغنائى الملحمى المفتعل ، فإن اختيار المخرج إميل جرجس لهذا النص البديع ، ولمجموعة الممثلين المساندة لأحمد مرعى ، وخاصة الرائع محمد أبو العنين، والواعد سعيد عماره ، والقذيرة ثريا إبراهيم ، لهو كفيل بأن يغفر له الكثير .

حمدى غيث

وعودة الزير سالم

أحسنت بالوجل وأنا اقترب من المسرح القومى الذى افتتح موسمه الشتوى أخيراً بمسرحية الزير سالم .. فلقد شاهدت النص قريباً فى عرضين ، وكانت محصلة الإخراج فى الحالتين إحساساً بالتصدع ، وانقسام النص على نفسه ، وتنازعه حتى التمزق بين تيارين .

إن إخراج الزهر سالم ليس بالأمر السهل . فقد جدل ألفريد فرج نصه من خيطين متنافرين ، أحدهما التراجيديا - كما نعرفها عند اليونان وشكسبير ، الذى يستدعيه النص بإلحاح من خلال التضمين المقصود لعبارات وصور مألوفة من ماكبث وهاملت على وجه أخص . وأما الخيط الآخر ، فهو إطار «بريختى» ملحمى ، يضع التاريخ والفرضيات الفكرية التى تبطن عالم التراجيديا موضع النقاش العقلانى والمساءلة الأخلاقية . وكان هدف ألفريد فرج من هذا أن يترجم موقفه النقدى الفاحص للتراث ، إلى بناء درامى مركب ، تتحول فيه التراجيديا إلى معادل فنى للتراث ، وتجسد فيه الصيغة البريختية الموقف النقدى الفاحص له . وهكذا ، جاءت المسرحية تتوسطها سلسلة من تراجيديات الثار ، بطلها «سالم» ، الذى يجمع إلى مثالية «هاملت» وحيرته وجنونه ، وحشية «ماكبث» .

ويحيط به «جساس» ، الذى يمثل النموذج «الماكبثى» ، و«سعاد» العمياء ، الباحثة عن ثار أخيها ، والتي تستدعى «كسندرا» ، فى مسرحية أجاممنون ، و«اليمامة» ، الباحثة عن ثار أبيها ، التى تذكرنا بكل من «إلكترا» و«أنتيجون» ، فكان عالم المأساة قد تلاقت أطيافه فى صورة واحدة، تنطق بالعنف والجنون والشعر ، والبحث والمحموم عن المطلق - صورة لا تعرف النسبية أو حدود الإنسان والتاريخ والزمن . وخارج هذه الصورة ، وضع المؤلف «هجرس» ، الوريث الشرعى للتراث ، الذى اتاح له اغترابه البعد الكافى ليراها فى كليتها ، ويفحصها فى ضوء العقل . فقد تربى على قمة جبل عالية ، وتعلم الحكمة من الأمير «منجد» ، فجاء إلى عالمه التراثى المأساوى المجنون يحمل التجلة .

إن صعوبة النص ، تكمن فى ضرورة الحرص على التوازن بين عنصرى المسرحية ، حتى لا تطفئ الملحمية تماماً على العرض ، فيفقد العنصر المأساوى مصداقيته ، أو تطفئ المأساة ، فيصبح ظهور «هجرس» لا معنى له ، وتضيق صيغة المسرحية داخل المسرحية التى تنظم العمل ، وهذا ما حدث فى العرضين السابقين اللذين شاهدتهما من قبل . وثمة صعوبة أخرى تواجه مخرج الزهر سالم ، وهى إيقاع النص اللاهث ، الذى يتولد من المفارقة الزمنية التى يُبنى عليها ، وهى احتواء تاريخ يمتد سبعة عشر عاماً فى زمن الساعتين .

ورغم مقطرة حمدى غيث فى الإخراج الكلاسيكى الرصين - الأوبرالى النزعة - فقد استطاع دون غيره من شباب مخرجى عصر

التجريب ، الذين تصدوا لهذا النص قبله ، أن يحقق خاصية الإيقاع اللاهث في تتابع المشاهد ، وتشكيل الحركة ، وتغيير المكان المسرحي ، مر خلال بعض السوائر و «موتيفات» الديكور والإضاءة ، دون أن يلهيه هدير الإيقاع عن إبراز المناطق الوجدانية الحساسة بذكاء ، عن طريق التيطش المحسوبة . ولقد تمكن حمدي غيث أيضاً من تحقيق معادلة النص الصعبة ، وتوازنه الحساس بين العقلانية والعاطفية ، وبين الملحمية والمأساوية ، ليس فقط في التصميم الكلي للعرض ، وتشكيل الحركة وإيقاع التتابع ، بل أيضاً في أسلوب التمثيل ، الذي قد يستغرقنا شعورياً لحظة ، لكنه لا يلبث أن يسلمنا سريعاً ، بسلاسة واقتدار ، إلى نمط التمسرح الصريح ، الذي يبعدنا عن دائرة الوهج الوجداني ، ليفتح مجالاً للتأمل .

وقد ساعدت ديكورات وملابس منى البارودي على تحقيق الإيقاع السريع ، وتعميم الرؤية والدلالة ، فجمع الديكور على بساطته مرونة دلالية وقيمة جمالية . وكان العرش المهيمن أعلى المسرح ، على هذا العالم المجنون ، رمزاً مؤثراً ، يتلون بلون الدم ، ثم ينحرف ليصير قبراً . أما الملابس ، فقد تميزت ، مع الأناقة وتناسق الألوان ، بطابع تاريخي عام ، مما أفاد العرض .

وقد أحسن المخرج اختيار موسيقاه واستخدمها بذكاء . كما أحسن باستغناؤه عن رقصات الجوارى التي طالما أثقلت عروض هذا النص . وليته استغنى أيضاً عن رقصة المعركة . وكان استخدام السوائر الشفافة والكثيفة عاملاً هاماً في تحقيق الانتقال السريع بين المشاهد ، وفي تأكيد بعد

التمسرح . ولعل المآخذ الوحيد على هذه السوائر هو حاملوها ، الذين البستهم منى البارودى رياءً أشبه بزى رواد الفضاء ، فكان هذا انسياقاً غير حكيم وراء مؤثرات التغريب .

وأجاد الممثلون جميعاً دون استثناء ، فكان عبد الغنى ناصر رصيناً ومقنعاً كعادته . وقدم خليل مرسى درساً فى تجنب الميلودراما ، وارتقاء سلم الجلال التراجييدى ، وكان الموهوب الصاعد مفيد عاشور رسولاً «بريختياً» مقنعاً خفيف الظل ، وصوتاً صادقاً مؤثراً لضحايا الحروب المطحورين . وأجادت سهير طه حسين فى دور صعب وجاد . وفاق خالد الذهبى مستواه التميز المعهود ، فاضفى على تساؤلاته العقلانية صدقاً وحرارة ، وأعادت لنا المسرحية فنانة مخلصمة مجيدة ، هى نجاة على ، وقدمت لنا وجهاً جديداً واعداً ، هى منال سلامة ، التى امتعتنا برشاقة حركتها وحرارة أدائها . وحمل العرض مفاجأة أخرى ، هى ثريا إبراهيم ، التى جسدت جنون الانتقام وشهوته فى عينيها وقمها وانتصابتها ، فحفرت صورتها فى الذاكرة . وحمل فايق عزب دور «جساس» باقتدار ، فجسد المجنون والجنون ، وكان محمد أبو العينين نسمة ضاحكة ملطفة ، ومصدر بهجة فى العرض ، أما بطل العرض ، نبيل الحلفاوى ، فقد تذبذب مستواه من مشهد لآخر ، وأخفق أحياناً فى ضبط تحول إيقاعاته الصوتية والجسدية من الوحشية والمجون إلى التأمل الشعرى ، فاحتفظ بنفس الطبقة الصوتية، والآنماط الحركية ، ونظام تقطيع الجمل فى كل الحالات ، دون تنوع ، رغم قدرته المعروفة على هذا .

الفريد فرج

والبحث عنه الأمل في أرض الضياء

بعد سنوات من الغربة ، جمعنى لقاء صحفى مع الفريد فرج فى شقته ، المعلقة فى سماء شارع رمسيس المريدة . وحين سألته عن المسار الفنى الذى يتسوى أن يتبعه بعد عودته ، قال ، وهو يرسل عينيه فى سحبات الغبار الملوث بعدام العربات ، وفى البانوراما الأسمتية القاحلة ، التى حاصرتنا من كل جانب عبر النوافذ : «علينا أن نبحث عن منابع جديدة للأمل . لقد ركزنا طويلا على السلبيات» .

ولاشك أن ملحمة عودة الأرض كانت محاولة على هذا الطريق . فقد اختار الفريد فرج أن يبدأها عند نقطة انحسار مد اليأس الذى تلى النكسة ، فكانت حرب العاشر من رمضان هى نقطة انطلاق النص . ولكن.. كان على الفريد أن يعبر فى نصه بالمعنى الإيجابى ، الذى تمثله حرب العبور ، إلى شاطئ اللحظة الحاضرة ، عبر صحراوات زمن الانفتاح القاحلة . وفى الرحلة ، تسربت قطرات الأمل الغالية فى الرمال ، وتبخرت ، فإذا بنا أمام نص يجادل بعناد فرضيته الأولى ، فى كل مرحلة من مراحل ، ويقاوم سياق المناسبة الإعلامى ، فىأبى من داخله أن يتحول

إلى نص للدعاية ، وذلك رغم الإضافة والقص والحذف فى مراحل العرض الأخيرة ، نزولا على رغبة المسؤولين .

لقد حاول ألفريد أن يصدق مع نفسه ومع التاريخ فى بحثه عن الوجد الإيجابى للحاضر . وحتى يَصْدُقْ ، كان عليه أن يواجه نكسة الانفتاح . التى أعقبت النصر العسكرى ، ومازالت آثارها معنا . وفى المواجهة ، تكشف حقائق وسليبات الحاضر ، التى خلخلت السياق الاحتفالى للنص ، كنص مناسبات ، فوجدنا البطل لا يجنى من الحرب سوى الاغتراب ، ممثلا فى فقدان الذاكرة والهوية ، ووجدناه مع طبيسته يرتطم المرة تلو الأخرى ، فى المشهد تلو الآخر ، بسدود الحاضر وسليباته ، فيضطر رغما عنه أن يرسل عينه إلى الماضى - البعيد أو القريب - فى سلبية موجعة . إلى الفراعنة وصلاح الدين ، وهزيمة لويس التاسع فى دمياط ، وإلى الفترة المشرقة الأولى للثورة .

وقد فجر التناقض بين هذه الأرملة الغابرة ، ومشاهد الحاضر ، المعفرة بتراب عجزنا عن مواكبة الانتقضة ، وبغبار الحرب الأهلية فى لبنان ، ورحام العربات ، والانفجار السكانى ، والارتفاع الجنونى فى الاسعار - فجر هذا التناقض قراءة صادقة مؤلمة ، هى أبعد ما تكون عن التسهيل والاحتفال . وربما أدرك ألفريد مؤخراً المعنى الحقيقى لنصه ، فحاول أن يعدل كفة الميزان ، بحشو بعض المقاطع الخطائية الإيجابية هنا وهناك ، على لسان البطل الذى يستعيد ذاكرته فجأة ! ولكن هيهات . فرغم الحشو

الخطابي البراق الأجوف ، ورغم التشكيلات الملحمية الناجحة لكرم مطاوع ، ورقصات محمد خليل .. رغم الأعلام والأناشيد الحماسية ، وحضور سهير المرشدى الباهر ، وشدو الحجار ونيفين علوية ، واجتهاد فاروق الفيشاوى - رغم كل هذه الجهود الحماسية ، فإن ما يترسب فى وجدان المتفرج بعد العرض ، هو إحساس عميق بالشجن ، ولقطات تبرق فى الذاكرة فتوجع القلب : مرثية الأمل الذى أشرق يوما على حياتنا ، فى كلمات سهير الشجية وأغنية نيفين الحزينة فى مشهد المطعم ، الذى يقدم صورة كاريكاتيرية لحاضر هزلى ... أبناؤنا المجرى الهائمون فى الصحراء ، فى مشهد أشرف فاروق ... الجندى المهاجر ، شريف صبرى ، فى مشهد المطار ، الذى يجسد اغتراب الجسد بعد أن اغتربت الروح ..

لقد ذكرنى هذا العرض ، رغم قشرته الحماسية البراقة ، بقصيدة أرض الغبياع ، التى كتبها الشاعر ت. س. إليوت ، وصور فيها إنسان العصر الحديث ، يرتحل فى دروب الحاضر المقفرة ، بحثًا عن ماء الحياة ، فتختلط فى عينيه مشاهد من الحاضر والماضى ، تؤكد حقيقة الجذب ، ولا يجد فى النهاية سوى صوت الرعد الأجوف ، يملأ سماءه وأذنيه . ولا يعقبه الغيث .

وسواء كانت قصيدة الأرض الخراب أو أرض الغبياع فى ذهن الفريد فرج حين كتب نصه أم لا ، فإن عرض عودة الأرض يظل فى مجموعته ،

ورغم بعده الدعائى الواضح ، الذى أجهض طاقته الشعرية ، محاولة صادقة للإجابة عن السؤال الذى يطرحه فى البداية ، وهو : لماذا فقد الإنسان المصرى ذاكرته وهويته بعد حرب العاشر من رمضان ؟ ورغم أن الإجابة جاءت على استحياء ، بسبب الظرف الإحتفالى للعرض .. بل وكانت مسبورة مترددة فى بعض الأحيان .. فقد أثبت هذا العرض أن الموهبة الحقيقية تقاوم التزييف .. حتى ولو رغم أنف صاحبها . لقد عاد إلينا ألفريد فرج فى هذا العرض .. لكنه تأرجح فى برزخ البين بين .. أو صحراء «المابين» ، فى تعبير الراحل صلاح عبد الصبور .. فكأنه عاد ولم يعد .. ومازلنا بعد فى انتظار عودته .

حملة البكوات على خفافيش الصعيد « أهلا يا بكوات » في أسبوط

كانت مسيرة التنوير قد تعثرت .. والتف التاريخ على نفسه إلى الوراء أو كاد . غشت سحب التخلف وجه الشمس ، فكاد نور العقل أن يغيب . وكان أصل البلاء تلك الحملات البربرية التي شنها التتر الجدد ، أو قل خفافيش الظلام . لم يكن هؤلاء سوى نفر من المضللين ، الذين أدعوا لأنفسهم حق الولاية على ضمائر وعقول المسلمين ، فجهدوا في سد منافذ الفكر ، وحرق منابر الحرية .. على سيرة التتر الأول .. الذين أغرقوا كنور عقول الأمة الإسلامية في لجج دجلة ، إيان هول حريق بغداد الأعظم، عام ١٢٥٨م .

وحين اشتد البلاء وعظم الخطر ، ويات المسرح مهدداً بالخراب في الوجه القبلي وعامة البلاد ، جمع محمود ياسين فرقته ، وأعد عدته ، وشد الرحال إلى أسبوط . وكان ذلك في العام التاسع ، من العقد الثامن ، في القرن العشرين .

ولم تكن هذه حملة التنوير الأولى التي يقودها محمود ياسين بمسرحية لينين الرملي ، أهلا يا بكوات .. فقد سبقتها حملات إلى تونس ، التي

تموج هى الأخرى بتسيارات رجعية عديدة .. ثم إلى بورسعيد .. وهى
ساحة أخرى من ساحات الصراع . ولم يكن الأمر سهلاً .. فقد سبقت
حملة «البكوات» على أسبيوط حملة أخرى ، هى حملة «الواد سيد
الشغال» ، التى تقنعت بقشور الفن لتقدم فكراً فاسداً .. وظنت أن البذاءة
حرية .. وأن التبذل تقدم .. فابتذلت كل المعانى وتاجرت بالتنوير ..

قالت لى عبلة منحود ، وهى مذيعة فى إذاعة شمال الصعيد ..
ترتدى الحجاب فى اعتدال جميل .. فلا تجعله حجاباً على العقل أو سداً
بينها وبين دنيا العمل والناس .. قالت عبلة إن مسرحية الواد سيد الشغال
قد احدثت أثراً عكسياً ، إذ رسخت الفكرة القائمة فى الأذهان عن ارتباط
المسرح بالتهريج الرخيص والإباحية ، وكان المشهد الذى تحاور فيه بطلها
مع قميص حريمى داخلى ، أمضى سلام استخدمه المتطرفون فى دعوتهم
إلى تحریم وتجريم المسرح . أما مسرحية أهلاً يا بكوات فقد كانت مفاجأة
مبهجة لم تتوقعها عبلة .

وكان المدير لهذه المفاجأة المبهجة لعبلة وأهالى أسبيوط ، رجل واسع
الحيلة ، يقظ الضمير ، ذكى الفؤاد .. هو محافظ أسبيوط . كان اللواء
عبد الحليم موسى - وهو عاشق للأدب والفنون - قد شاهد المسرحية فى
القاهرة ، فوجد فيها صورة مشرفة للمسرح ، وسلاحاً نفاذاً يمكن أن
يضيفه إلى أسلحته المستتيرة فى مواجهة التطرف والتخلف .. وهى
عديدة .. فعرض على محمود ياسين استضافة المسرحية فى أسبيوط ..

وكان محمود ياسين على مستوى المسئولية ، فقبل بشجاعة الفنان الملتمزم . .
رغم إدراكه أن هذه المسرحية فى أسبوط ستكون أشبه بعود ثقاب فى بحيرة
من البترول .

وذهبت مع «البكوات» إلى أسبوط ، رغم أنني شاهدت المسرحية فى
القاهرة أكثر من مرة . . لكننى أحسست أن العرض فى أسبوط سيكون
تجربة جديدة . . فهى مسرحية مقاومة . . تجاه الردة الفكرية بسخونة
وجرأة ، ونجسد ببلاعة فنية واضحة ، الصراع الفكرى المحتدم فى مجتمعنا
اليوم ، والذي يصل إلى نقطة الالتهاب فى أسبوط بين الحين والآخر . فإذا
كنا فى العاصمة نعى هذا الصراع بصورة حادة أحياناً . . فإن الوعى
به فى الأقاليم . . وخاصة الصعيد . . يصل إلى درجة الغليان فى معظم
الأحيان . فمقاومة التخلف فى أسبوط مثلاً ، لا تمثل فكرة مجردة ، أو
موضوع حديث ، أو جدلاً كلامياً . . بل هى تجربة يومية معاشة ، تدخل
فى نسيج الحياة وأدق تفاصيلها . . إنها تمثل لأنصار النور والتقدم هناك ،
صراعاً من أجل كرامة الكيان البشرى روحاً وعقلاً وجسداً . . أى . .
ببساطة . . مسألة حياة أو موت .

وربما فسرت هذه المعاشة اليومية لقضية التنوير والتخلف ، ذلك
الحماس الطاغى للعمل الثقافى التنويرى ، الذى لمسته فى محافظة أسبوط ،
وقائد مديرية ثقافتها ، صلاح شريطة ، والمشرقة على ثقافة الطفل هناك . .
نادية الشابورى وكتيبستها الفدائية الدائمة . . فتيات تشرق عيونهن بأحلام

عريضة وأمال باهرة .. يبدلن الجهد والوقت والحب لإبداع المستقبل .. ويرين فى العمل الثقافى مشروع حياة .. لا وسيلة لكسب الرزق ، أو قضاء الوقت حتى يأتى العريس .. وسيدات يرضعن الثقافة لأطفال أسويط ممارسة ، وسلوكا ، وفعلا .

التف هؤلاء جميعهم ، ومعهم أهالى أسويط من المثقفين والبسطاء معاً حول المسرحية وأبطالها . وحين ذهبت الفرقة فى رحلة نيلية قصيرة ، ظهر اليوم التالى لوصولها ، وبعد العرض الأول الذى توقع الكثيرون أن يصدىم ويفضب أهل هذا البلد المستنير بالفطرة ، تجمع الناس على الشاطئ يلوحون بأيديهم ، وامتلات الشرفات بالنسوة ، وترامت إلى أسماعنا زغاريدهن عبر المياه .. وكانت هذه الأيدى الملوحة والإبتسامات الفرحة والزغاريد أشبه بحملة تأييد تلقائية للعرض ، وأبلغ شهادة على مؤازرة أهل أسويط لحملة التنوير التى يمثلها العرض ، ويدعو إليها فى كل كلمة ونبضة . سادنا جميعاً إحساس بالاحتفال .. بالفرح .. عبر عنه حسين فهمى بتلقائيته الطفولية . وحبه المتألق للحياة ، حين وثب إلى لنش صغير، انطلق به يشق عباب الماء فى خط مستقيم إلى الأمام ، وكأنه يؤكد مثل المسرحية أنه لا استسلام هنا ، ولا عودة إلى الوراء .. ثم ينساب به فى دورات مرحة ، كانت تتسع حيناً لتقترب من الشاطئ ، وتداعب البسات المرحبة والأيدى الملوحة ، ثم تضيق حيناً ، لتقترب من الباخرة ، التى وقف فى مقدمتها محمود ياسين ، فى ردائه الأبيض كالقبطان ،

وحوله طاقم مسرح من شباب المسرح القومي . ولم تفلح البذلة البيضاء المستقيمة الخطوط ، أو البسمة الرزينة الهادئة ، فى إخفاء موجات الفرح التى كانت تتدفق فى وجدان محمود ياسين .

كان الجهد والعمل ، المرح والضحك ، وحب الفن والنور والحرية والحياة .. تحت شمس الله الساطعة .. فى أفق سمائه الرحبية .. وفى أرضه المنيرة المنبسطة ، هى المعانى التى نطق بها ذلك المشهد الجماعى الرائع .. ذبنا جميعا فى ابتسامات الناس ، وورقة المياه والسماء ، ونخيل الشاطئ ، وأصوات الفرح .. ووجدتني أترنم بعبارة وردت إلى ذهني فجأة .. لن تطفئوا نور الشمس .. وتذكرت لينين البرملي بعرقان شديد ، وتمنيت لو كان معنا ليشهد انتصار النور . وفى المساء ، كان العرض .

كان المسرح يموج بالبشر .. رجال ونساء وأطفال من كل الأعمار .. وإحساس بالعيد . لم يكن هناك مسئولون .. فقد كانت ليلة العرض الثانية .. كانت قوات الأمن بالخارج طبعا .. لكن .. فى ساحة هذا المسرح المكشوف ، فى مديرية الثقافة ، لم يكن هناك سوى العرض والناس .

بدا محمود ياسين متوترا بعض الشيء ونحن فى طريقنا إلى المسرح . تصورت أنه يخشى العواقب ، وحاول حسين فهمي يمرحه المعتاد أن يبدد سحابة القلق بشقاوته ودعاباته .. ثم لزمنا الصمت .. وفجأة .. وكما

يحدث للمرء أحياناً .. انبلجت حقيقة الموقف لى .. أدركت فجأة ان
لالتوتر الذى يسود العربة الصغيرة لا ينبع من خوف أو قلق مما قد يأتى به
المساء .. وليس خوفاً من جماعات متطرفة .. بل هو قلق الفنان الأصل
فى كل مرة يواجه فيها جمهوره ، حتى وإن كانت الليلة الثانية بعد الألف .
وتذكرت عبارة محمود ياسين عصر هذا اليوم ، حين قال : «لأزم أروح
إذاكر» .

حين انفرج الستار ، وجدت أن ديكور المسرحية قد تم تبسيطه بدرجة
كبيرة ، مع الاحتفاظ بالتشكيل الأساسى فى الخطوط والمساحات اللونية ،
ووجدت عددًا كبيراً من الميكروفونات المعلقة فى مقدمة المسرح .. فالمسرح
ليست به تجهيزات صوتية حديثة .. وهو أيضا مسرح مكشوف . واستيع
وجود الميكروفونات ، بالطبع ، تعديلات فى الميزانسين - أى الحركة -
وضعت عبثاً مضاعفاً على حسين فهمى ومحمود ياسين . وإذا أخذنا فى
الاعتبار أن الميزانسين الأصلى للمسرحية ، الذى صممه المخرج الخلاق
عصام السيد ، يعتمد على الحركة المركبة اللاهثة ، والإيقاع السريع المتنوع ،
الذى يتطلب من الممثل لياقة صوتية وجسدية عالية ، أدركنا مدى الجهد
البدنى والعصبى المرهق الذى يبذله الممثل فى هذا العرض .

ورغم الصعوبات التى نتجت عن اختلاف الظرف المادى للعرض ،
فقد جاءت أهلاً يا بكوات فى أمسيوط أزوع منها فى القاهرة . أحسست
وكأننى أشاهدها لأول مرة . فجأة ، تماسك دور فاتن أنور ، الذى بدأ فى

عرض القاهرة مهلهلاً واكسى منطقاً مقنعاً ، وشحنة مؤثرة ، فتحوّلت الجارية أمنة إلى إنسانة من دم ولحم ، تجسد مأساة المرأة حين تُقهر روحها ، ويستباح جسدها . فجأة تحوّلت تلك المساحات الكلامية الصحراوية الشاسعة فى الجزء الثانى ، والتي بدت فى عرض القاهرة خطابية مملة قاحلة ، إلى موجات شعورية متلاطمة حارة . . فقد أضفى عليها محمود ياسين إحساساً عارماً بالتوتر والخطر ، فنبضت الكلمات ينبض أعصابه ودماء . كانت الكلمة فى فمه تقفز إلى العقل ، لتوقظه فى طرقات حادة عالية ، أو توخزه كالإبر المنيهة مع النبرات العالية لصوته الرائع العريض ، ثم تخفت النبرات فتدحرج الكلمات إلى أعماق الوجدان حتى تصطدم بجدار القلب ، فتحدث دويّاً يزلزل الكيان دون صوت . . كان يتحدث عن المستقبل المظلم فى ظل الردة والإرهاب ، فيجسد هوله فى نظرة عينيه الشاحصة أمامه ، وكأنه هاملت يواجه شبح أبيه وقدره الدامى . . وكانت كفاه تمتدان فى ضراعة آسرة ، ثم تشنج أصابعه فى إصرار ، بينما تنقلص عضلات كتفيه ، ويتقوس ظهره ، وتشتى ركبته ، فترتعد ونبكى معه رعباً مما قد يجرى به الزمان لو وضعنا فى سرايب الماضى المظلمة . فجأة تحوّل مشهد المواجهة الأخير بين بطلى المسرحية من مشهد يعانى من البلبلة الفكرية ، والانقسام الشعورى ، إلى مشهد جدلى ساخن مؤثر ، عميق الدلالة ، موقظ للفكر . . فهذا المشهد بالذات ، يمثل العصب الفكرى للعرض ، ويتطلب توارثاً دقيقاً حساساً فى الأداء ، حتى لا تزيّف رسالة

العرض ، ولا ترجح كفة الشخصية الوصلية المادية ، التى يمثلها حسين فهمى ، علي كفة الشخصية الأخرى ، التى تجسد قيم الحضارة والثقافة . وما يزيد من خطورة هذا المشهد ، أن حسين فهمى يودى شخصية الدكتور برهان بتمكن باهر وجاذبية طاغية ، وخفة ظل عبقرية ، تقنعنا ببشريتها ، دون أن يحى حدودها الفكرية ، أو يزيف طبيعتها السلبية . وقد أدرك محمود ياسين طبيعة هذا المشهد الصعب ، وتبين بحدس فنى صائب ، أن الأنفعال الداخلى الصادق ، هو الأسلوب الأمثل لتجسيد شخصية المدرس محمود ، حتى يتحقق توازن المشهد . أدرك محمود ياسين أن الممثل الذى يتصدى لأداء هذه الشخصية عليه أن يصدق .. بل أن يؤمن بكل كلمة ينطقها ، وأن يفعل بها جسدياً ، وعقلياً وشعورياً ، وإلا ضاع أمام حسين فهمى ، وفقد الجمهور ، واهتزت رسالة المسرحية . ونجح محمود ياسين فى تحقيق مرماه دون أن يفقد أداء حسين فهمى درجة واحدة من حرارته .. بل لقد ازدادت سخونة حسين فهمى فى مواجهة سخونة محمود ياسين .

وفى مشهد الجنون الأخير ، وظف محمود ياسين نبرات صوته فى خلق إيقاعات جديدة على الأذن ، فكانت كل جملة وكأنها مازورة موسيقية محسوبة . وكانت نظرة العين المرتعبة حيناً ، الذاهلة أو الضاربة حيناً ، تتكلم فى لحظات الصمت ، وتراسل مع الإيماء والإشارة ، وإيقاع الخطوة وتشكيل الجسد فى مجموعه ، لتخلق لحناً مركباً من الأداء

التمثيلى، يطربك ويشجيك ، ويثبت عبقرية هذا الرجل فى التمثيل المسرحى .. وكان محمود ياسين قد أعاد اكتشاف نفسه من جديد كممثل مسرحى فى هذا النص .. فاعترف أننى منذ سنوات ، لم أكن أجده بحجمه الحقيقى فى الأدوار المسرحية القليلة التى قام بها منذ أن مثل أوديب فى عودة الغائب لفورى فهمى .

لقد لعب أداء محمود ياسين دورًا كبيرًا فى سد أوجه النقص التى أرقنتى فى العرض ، حين قدم فى القاهرة ، وكان له أثر ملحوظ على أداء فاتن أنور . فالممثل ، كالألة الموسيقية ، عليه أن يلتقط من الآخر ، ويتراسل ويتناغم معه ، وإلا كانت النتيجة هى النشار . وقد أتاح محمود ياسين لفاتن تحاويًا صادقًا حارًا ، ألهب أداءها . لكن تمثيل محمود ياسين ، لم يكن العامل الوحيد فى تغيير مذاق العرض ورفع حرارته .. لقد توهج الممثلون جميعهم .. مخلص البحيرى .. مرسى الخطاب .. خليل مرسى ، وغيرهم .. حتى المجاميع والكومبارس .. وربما كان السبب أنهم جميعًا أحسوا وكأنهم انتقلوا من أطراف ساحة القتال إلى قلب المعركة ، وشعروا أن عالم المسرحية الوهمى لم يعد وهميًا ، بل تجسد واقعًا ساخنًا يحيط بهم . فكانوا يادون وكأنهم يلامسون أسلاكًا كهربائية عارية .. ولهذا تم التلاحم بين الفن والحياة ، وتدفقت شحنات الصديق من الصالة إلى خشبة المسرح ، فجاوتها الخشبة بشرارات الفن البراقة ، والتسمعات العبقريّة .

هؤلاء العمال ومسرحهم الرائع

كان رائعاً أن يأتى إلينا شباب عمال مصر من كافة أرجاء القطر ، ليقدّموا لنا فى مسرحهم الصغير المتواضع ، فى شارع الجمهورية ، مهرجانهم المسرحى الثامن ، الذى امتد على مدى شهر ونصف - من ١٠ / ٧ إلى ١٩٨٩ / ١١ / ١٦ - وتضمن ما يربو على عشرين عرضاً مسرحياً . كان جميلاً أن نجد نحن عشاق المسرح هذه الثروة من العروض فى فترة من الفقر المسرحى المدقع ، أغلقت فيها مسارح الدولة والثقافة الجماهيرية أبوابها . . وأطفأت أنوارها ، وبدا وكأن الفن المسرحى قد حزم امتعته ورحل . وأجمل من العروض ذاتها ، كان الجو المبهج الذى أحاط بالعروض .

شباب يتوهج بالموهبة والحماسة . . وأنفاس العشق الحقيقى للمسرح تملاً المكان ، وتمتزج بأريج الألفة والمودة الدافئة ، لتحقيق حالة مسرحية حقيقية ، تمتد من خشبة المسرح وكواليسه ، وقاعة العرض ، إلى الصالة الخارجية ومكتب الفنان أحمد عبد المجيد ، حيث تدور أقداح الشاي ، الساخنة قبل وبعد العروض ، مع الأحاديث المحملة بالشجون عن الماضى والحاضر والمستقبل .

قصص كفاح وتضحية وصراع .. وذكريات انتصار ونجاح ..
وتجارب ازدهرت ثم عبرت ، ولم تسجل ، وأهيل عليها غبار النسيان .
لقد كانت كلمات هؤلاء الجنود المجهولين المخلصين جمرات بددت صقيع
شتاء الزيف واللامبالاة والأناثية ، الذى كاد أن يجمد الدماء فى عروق
المسرح المصرى ويطمس معالمه .

ولأننى أحترم مسرح العمال وأومن بأهميته، بل وضرورته ، وأحرص
على استمراره ، وازدهاره ، فلا أعتقد أن الانفعالات الحماسية ، مهما
كانت صادقة ، والتحية العاطفية ، مهما كانت عن حق ، تكفى ، بل
ينبغى أن يصاحبها النقد الجاد ، والتقييم الموضوعى، والمواجهة الصريحة .
والحق أن النقد والتقييم فى حالة المسرح العمالى ، يمثل مشكلة «عويصة» ،
لا تواجهنا مثلاً ، ونحن بصدد نقد وتقييم نشاط فرق الهواة الأخرى ،
وذلك لأن عبارة «مسرح العمال» تشير إلى خصوصية ما ، تميز هذا النشاط
المسرحى العمالى عن غيره ، مما يجعل الناقد الذى يتصدى لهذا المسرح
يتساءل بداية عما إذا كانت تلك الخصوصية ، التى يشير إليها العنوان
تطلب ، بل وتشترط بدورها ، معياراً خاصاً فى النقد والتقييم ، غير ،
أو بالإضافة إلى معايير الإجداد التقنية ، والاتساق الفكرى ، التى نطبقها
على العروض المسرحية الأخرى غير العمالية ؟ ويقودنا هذا التساؤل ،
حول معيار التقييم النقدى الجاد ، إلى تساؤل آخر جوهرى حول ماهية هذه

الخصوصية ، التى تشير إليها عبارة «مسرح العمال» ، وتقودنا الأسئلة حتماً إلى ضرورة تحديد معنى عبارة «مسرح العمال» ، التى اختلف النقاد حولها ، وذهبوا فى تفسيرها مذاهب عدة ، ولا زالت - رغم ذلك - نفتقر إلى دقة المصطلح ووضوحه .

وقد استعرض الرائدان ، إبراهيم الأزهري ، وفؤاد حجاج ، عدداً من تلك التفسيرات المتنافرة لعبارة «مسرح العمال» ، وذلك فى كتابهما القيم ، العمال والمسرح . وإذا تأملنا التعريفات التى ترد فى هذا الكتاب ، فسنجدها تشكل اتجاهات ثلاثة أساسية :

١- أما الاتجاه الأول ، فيؤسس تعريفه لمسرح العمال على طبيعة الموضوعات التى تتناولها المسرحيات التى يقدمها ، والمشكلات التى تعالجها ، فإذا كانت تتصل بحياة العمال وواقعهم وهمومهم ، شكلت مسرحاً عمالياً . ويثير هذا التعريف تساؤلاً محيراً : ماذا لو كان مؤلف تلك المسرحيات ومجموعة العرض من فئة وظيفية أخرى غير العمال ؟ أيتبنى عرضهم رغم هذا إلى مسرح العمال ؟

٢- أما الاتجاه الثانى ، فيؤسس تعريفه لمسرح العمال على طبيعة القائمين عليه ، والممارسين لنشاطه ، فيشترط فى المسرح العمالى أن يأتى مؤلفه وممثلوه وفنيوه من فئة العمال ، بصرف النظر عن موضوعات المسرحيات . ووفق هذا التعريف ، يستطيع المسرح العمالى أن يتناول القضايا الفلسفية والوجودية العامة ، والمشكلات الاجتماعية التى تعانى

منها فئات إجتماعية أخرى غير العمال ، ومسائل تعرض للإنسان عموماً ، سواء كان عاملاً أو فناناً ، أو حتى أرسقراطياً أو إقطاعياً .

وقد برز هذا التعريف إلى السطح فى الندوة التى أعقبت مسرحية الحلم اللقيط أثناء المهرجان . فقد أثار هذا العرض ، المتميز فى تقنياته ، جدلاً كبيراً حين أعلن الزميل ، الناقد والمخرج ناصر عبد المنعم ، أنه لم يشعر بانتساء العرض على جودته إلى مسرح العمال ، ولم يجد فيه أية خصوصية عمالية ، وتصدى أحمد عبد المجيد للرد قائلاً : إن العمال هم بشر أيضاً ، لهم همومهم الوجودية ، واهتماماتهم الفلسفية ، التى تتخطى محيط حياتهم المادى المباشر ووضعهم الوظيفى فى المجتمع .

ورغم اعترافنا بوجهة هذا الرد ، فإننا لا نملك إلا أن نتساءل : وما الفرق إذن بين هذا العرض وأى عرض متميز آخر من عروض مسرح الهواة أو حتى المحترفين ؟ وما التبرير لإدراجه تحت مظلة مسرح العمال ؟ وهكذا ، تبرز مرة أخرى مشكلة هوية مسرح العمال وخصوصيته ، إذ ندرك أنه لا يكفى أن يقوم عمال بتقديم مسرحية من تأليف عامل ، أو كاتب آخر لا ينتمى لطائفة العمال ، لنصف عرضهم بأنه مسرح عمالى ، وإلا وجدنا أنفسنا نطلق على العروض التى تقدمها مجموعات من هواة المسرح من الموظفين ، أو المهندسين ، أو الدبلوماسيين ، مسرح الموظفين ومسرح المهندسين ، ومسرح الدبلوماسيين وهلم جرا .. بينما تندرج كل هذه العروض فى الحقيقة تحت مسمى واحد ، هو مسرح الهواة .

٣- وأما الاتجاه الثالث ، فيجمع كلاً من الاتجاهين السابقين ، ويحاول التوفيق بينهما ، فيصف مسرح العمال بأنه المسرح الذى يقدمه العمال تأليفاً وتمثيلاً وديكوراً وإخراجاً ، ويتعرض لهموم العمال وقضاياهم . وهنا يبرز السؤال المنطقي ، الذى طرحه الاتجاه الثانى ، مرة أخرى : ولماذا مسرح العمال فقط ؟ ولماذا لا ننشئ مسرحاً للأطباء ، وثانياً للعلماء ، وثالثاً للمدرسين ، ورابعاً للتجار . . إلى آخر الفئات المهنية ؟

ورغم أن كتاب العمال والمسرح يرى أن الهدف من مثل هذا السؤال هو التشكيك الساخر فى شرعية ومنطقية وأهمية وجود حركة مسرحية عمالية ، بدعوى أن المسرح هو المسرح ، سواء قدمه عمال أو موظفون أو محترفون ، طالما استوفى شروط وتقنيات هذا الفن - رغم هذا ، فإن المرء لا يستطيع أن ينكر إن أى تحديد تعسفى ، ضيق ، مسبق ، لموضوعات وقضايا المسرح العمالى واهتماماته ، يتنافى بصورة صارخة مع حرية الإبداع والمغامرة ، والثورة اللازمة لاردهار أى فن مسرحى حقيقى ، وإن مثل التحديد ، يعد ضرباً من التقييد والتكيل ، الذى يحيل خصوصية المسرح العمالى إلى صيغة غمضة جامدة وغامضة .

وفى تصورى أن السبب وراء هذا الخلط فى التعريف ، وتلك التفسيرات المتباينة المتضاربة لعبارة «المسرح العمالى» ، يتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة الفترة التى شهدت بدايات المسرح العمالى كحركة واعية منظمة ، وهى الفترة التى واجبت الثورة . فلقد تميزت هذه الفترة ببنى المشروع التقدمى ، والفكر الاشتراكى ، الذى ارتبط بالطبقة العاملة منذ بزوغها إلى

الوجود ، سواء فى الشرق أو الغرب ، فى مصر أو العالم العربى . ونتج عن هذا التبنى القومى لفكر ومشروع الطبقة العاملة ، أن اتجه المسرح الذى تبتته الدولة ، برمته ، هذه الوجهة ، فوجد العمال مسرح الدولة يتعرض لهمومهم ومشاكلهم ، ويتنصر لأحلامهم ، وينتقد الرأسمالية المستغلة ، وينادى بمجتمع الكفاية والعدل - أى بالمشروع الاشتراكى البديل ، الذى كان يمثل عصب الحركة العمالية قبل الثورة ، لكن الفرصة لم تتح له ليزهر مسرحاً بديلاً للمسرح التجارى البرجوازى ، كما حدث فى الغرب ، فى أوروبا وأمريكا .

كان من الطبيعى حين ظهر المسرح العمالى المصرى ، فى هذا المناخ التقدمى العام ، أن يبدو رافداً من روافد مسرح الدولة ، أو نشاطاً هامشياً للهواة ، مصاحباً للنشاط المسرحى الرسمى العام ، ومدعماً لرسائله ، وهى الترويج للفكر الجديد الذى تبتته المؤسسة الرسمية . وكان من الطبيعى والمنطقى حينئذ ، أن تنحصر خصوصية المسرح العمالى فى هوية القائمين عليه ، فكان مسرحاً للهواة من العمال ، أى مسرحاً عمالياً فقط بحكم طبيعة تمثيله وفنيته ، الذين اعتمدوا فى عروضهم بصورة أساسية ، وطبيعية ، على النصوص المسرحية الجديدة التى يقدمها مسرح الدولة ، الموارر لمشروعهم ، والمعبر عن همومهم وتطلعاتهم . وكانت النتيجة المنطقية أن اقترب المسرح العمالى من نشاط فرق الهواة التى تمارس المسرح حباً فى الفن والثقافة والتنوير . أما الخصوصية العمالية ، التى تلخص فى تقديم فكر بديل ، أو مشروع إجتماعى مخالف للمشروع الرسمى ، فقد انتفت عنه .

• نحو تعريف تجريبي للمسرح العمالي :

إن أى تعريف للمسرح العمالي ، يتجاهل خاصية المشروع الفكرى والإجتماعى البديل ، الذى ميز هذا النوع من النشاط المسرحى منذ نشأته فى العالم ، لا يلبث أن يتعثر ويلتف على نفسه ، ويضل فى متاهات جانبية وأسئلة فرعية ، دون أن يصيب قلب الحقيقة . لقد قال لنا علماء اللغة حديثاً ، ومعهم علماء النقد والفلسفة وعلم المعانى ، مثل سوسير ودريدا وجرايماس وفدجنشتاين وباختين ورومان ياكوبسون وغيرهم ، إن المعانى والمفاهيم لا تتخلق وتتحدد إلا فى ظل علاقات النفى والتناقض بين الوحدات اللغوية المختلفة . وقديماً تحدث العرب عن تعريف الأشياء باضدادها . وفى حالة تعريف المسرح العمالي ، علينا أن نتبع نفس المبدأ ، فنعرّف المسرح العمالي بنقيضه التاريخى الطبيعى ، ألا وهو المسرح البرجوازى ، الذى نشأ المسرح العمالي بدافع من الثورة عليه ، وعلى صورة الأيديولوجية التى يعبر عنها ، ويدعمها ويروج لها . وهكذا يمكننا أن نطرح تعريفاً تجريبياً للمسرح العمالي ، فنصفه بأنه المسرح الذى يطرح بديلاً فنياً وفكرياً معارضاً ومناهضاً للمسرح البرجوازى والمسرح الأرستقراطى من قبله .

ونحو إثبات فرضيتنا التجريبية هذه حول تعريف طبيعة المسرح العمالي وخصوصيته، علينا أن نعود إلى التاريخ- تاريخ المسرح والحركة العمالية المسرحية، ونشأتها فى الغرب ، علنا نجد فيه تدعيماً ومؤازرة لتعريفنا هذا .

• نحو إثبات تاريخي للتعريف :

لم يوجد العامل بالمعنى الحديث للكلمة فى العصر اليونانى القديم ، إذ كان العمل اليدوى قاصراً على طبقة العبيد ، وهؤلاء لم يكن لهم سموت أو هوية ثقافية ، وحتى أنشطتهم الترفيهية البسيطة لم يحفظ لنا منها التاريخ شيئاً . أما النشاط المسرحى المزدهر آنذاك ، فكان محرماً عليهم ، كما كان أيضاً محرماً على تلك الفئة المقهورة الأخرى ، أى فئة النساء . واستمر الحال على هذا المتوال فى العصر الرومانى ، وإن كانت فرق الممثلين الجائلة قد أتاحت للبسطاء والعبيد والنساء والاستمتاع بشيء من الفن التمثيلى .

وفى العصور الوسطى ، ظهرت الفئات المهنية المنظمة ، أى الرابطات أو الـ Guilds ، وساهمت فى تمويل وتنفيذ العروض المسرحية ، المعروفة بمسرحيات الأسرار ، تحت رعاية رجال الدين . ويذكر لنا إبراهيم الأزهري وفؤاد حجاج ، نقلاً عن إدوارد لين ، أن «المحتسب ومشايخ الحرف المختلفة وهم مشايخ الطحانين والخبازين والزيتين ومعهم عدد من أهل هذه الحرف» كانوا يقيمون احتفالاً شعبياً ، له سمة دينية ليلة ، رؤية هلال رمضان ، يصحبه موكب له صبغة مسرحية واضحة ، وذلك فى القرن التساع عشر . ويذكر توفيق الحكيم أيضاً ، فى سجن العمر ، «مولد سيدى إبراهيم الدسوقي والموكب الذى يمر من تحت نوافذنا ، الخليفة على حصانه شاهراً سيفه تحف به البيارق والأعلام والبنادير والرايات بمختلف

الألوان ، والطبول الكبيرة والمزامير بمختلف الأحجام ، ثم عربات النقل الكثيرة ، يتلو بعضها البعض فى صف طويل لا ينتهى ، تجرها كل أنواع الدواب من خيول ويغال وحمير ويقر وجواميس وثيران ، كل عربة تمثل حرفة من الحرف بكل أدواتها وأهل [الكار] فيها . فالحدادون على عربتهم أمامهم الكور والسندان يضربون بالمطارق مثلين عملهم . . ثم يأتى النجارون بالنشائر . . والبناءون بالمسطرين والفخراية بالقلل والأباريق والسمكرية بالكيزان وفوانيس رمضان . . كلهم [يمثلون] أدوارهم فى الحياة» (نقلًا عن كتاب العمال والمسرح ، ص ٥٤) . ولا يكاد مسرح العربات التى يؤمها أهل الحرف المختلفة هذا يختلف عن المسرح الدينى المتجول على عربات مماثلة فى أوروبا العصور الوسطى ، اللهم إلا فى درجة المحاكاة . فبينما كان العمال المصريون يحاكون أو يمثلون أنشطتهم الحرفية على عرباتهم المتنقلة ، كان أهل الحرف الأوروبيين يوظفون مهاراتهم الحرفية فى تجسيد القصص الدينى فى الكتاب المقدس ، فيقدم النجارون قصة نوح وبنائه لسفينته ، ويجسد الحدادون جهنم وعالم الشياطين . . إلى آخره .

ولا يمكننا أن نعد هذه الاحتفالات الدينية المسرحية مسرحاً عمالياً بالمعنى الدقيق ، وذلك لأنها كانت احتفالات شعبية بالدرجة الأولى ، تندمج فيها كل فئات المجتمع ، لتؤكد انتماءها إلى العقيدة ، وإلى الهيكل الاجتماعى السائد . أضف إلى ذلك أن العمل اليدوى آنذاك ، كان لا

يزال نشاطاً عضوياً ، يتسق مع الحياة الاجتماعية ، ويرتبط بها ، ويحمل طابعاً إبداعياً بدرجة ما ، فكان العامل يكتسب كرامته ومكانته في مجتمعه العضوى الصغير من إجادته لعمله ، ولم تعرف الحضارة البشرية فى مرحلتها تلك اغتراب العامل واستغلاله ، وتجهيل هويته وميكنته ، وتفتيت عمله إلى جزئيات منفصلة ، وتحويله من نشاط إبداعى إلى سلعة ، كما حدث بعد الثورة الصناعية ، ونشأة المجتمعات الصناعية الكبرى فى المدن . ولذلك ، حين ظهر المسرح الدينى ، وجدناه مسرحاً شعبياً ، يؤمه العمال والحرفيون ، جنباً إلى جنب مع التجار والأغنياء . وكان مسرحاً ثورياً وقحاً طويل اللسان ، يقع خارج المدينة ، وإلى حد كبير خارج النظام ، الذى كان يضطهده بين الحين والآخر ، ويزج بكتابه إلى السجون ، ويفلق أبوابه عقاباً للمسرحيين على انتقاداتهم . ولأن العمال والحرفيين وجدوا فى هذا المسرح بغيتهم ، فقد التفوا حوله ، وانتهى الطابع الحرفى للنشاط المسرحى الدينى ، الذى ميز العصور الوسطى . ومن الشواهد التى تدل على تجاوب المسرح الإليزابيثى فى إنجلترا فى عصر النهضة مع أهل الصنعة، يكفى أن نذكر أن جيمس بيريدج ، الذى بنى أول مسرح فى لندن وأسماء «المسرح» ، وأسس الفرقة المسرحية التى انضم إليها شكسبير ، اختار عدداً من أبطاله من فئة العمال ، كما هو الحال فى مسرحية أربعة من صبية الحرفيين من لندن ، للكاتب توماس هيوود ، أو مسرحية فارس يد الهاون ، للمؤلف فرانسيس بومونت ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر .

كان هذا هو الحال فى إنجلترا فى عصر النهضة : كان المسرح منبراً شعبياً جريئاً ، عبر عن كل فئات المجتمع المتباينة ، فالتف الناس حوله ، وخاصة العمال . أما فى فرنسا ، فقد تقلصت الأنشطة المسرحية الشعبية والدينية بعد العصور الوسطى ، وظهر المسرح الأرستقراطى المرتبط بالبلاط ، وبدأت عزلة الناس والعمال عن المسرح . وبعد فشل الثورة الجمهورية فى إنجلترا ، عام ١٦٥٩ ، وعودة الملكية عام ١٦٦٠ ، تحول المسرح الإنجليزى أيضاً عن مساره الشعبى السابق ، وغدا صورة مكروهة من المسرح الفرنسى الكلاسيكى الأرستقراطى . وحين عزل المسرح نفسه عن الناس والعمال ، كان من المنطقى أن ينشئ هؤلاء مسرحهم المعبر عنهم ، ولكن تيار التزمت الدينى فى إنجلترا ، وظهور النزعات الدينية المتطرفة فى رفض المتعة ، بعد ثورة مارتن لوثر الدينية ، حال دون ذلك .

ولأن التاريخ لا يذكر عادة إلا أنشطة الثقافة الرسمية ، ولا يهتم بالممارسات الترفيهية الشعبية ، فإننا لا نجد أى ذكر لأى نشاط مسرحى قام به العمال أو الحرفيون فى تلك الفترة حتى وإن وجد .

وفى عصر التنوير ، فى القرن الثامن عشر ، بدأ رد الفعل ضد هذا المسرح الأرستقراطى - مسرح الصفوة - فظهرت عدة مسرحيات برلسكية ، تسخر من المسرح الرسمى ، عن طريق محاكاة تقاليده وأعرافه وأشكاله محاكاة ساخرة ، تنزع عنها هالتها القدسية المترفعة . ولعل أشهر هذه المسرحيات هى مسرحية البروفة ، لجورج فيليارز ، التى مسخر فيها من

تقاليد الدراما البطولية ، ومسرحية الناقد ، التى سخر فيها ريتشارد برنسللى شريدان من التراجيديا الكلاسيكية ، ومسرحية أوبرا الشحاذا ، التى هزا فيها جون جاى من الأوبرا الكلاسيكية ، وأوجد شكلاً مسرحياً غنائياً شعبياً جديداً هو الأوبريت الشعبية ، إلى جانب التعرية القاسية والنقد اللاذع للنظام السياسى القائم . والحق أن أوبرا الشحاذا تحمل فى جوهرها تلك الخصوصية التى تميز مسرح العمال فى تصورى ، وفقاً للتعريف التجريبي الذى طرحته فى البداية ، فهى مسرحية تقدم نمطاً فنياً وفكرياً بديلاً ، ومعارضاً للنمط السائد فى المسرح البرجوازى والأرستقراطى ، ولا عجب إذن أن نلحظ على خيال الكاتب الاشتراكي بروتولد بريخت ، فيعد صياغتها بعنوان أوبرا الثلاث بنسات ، ثم على خيال الكاتب المسرحي المصري الثوري نجيب سرور ، فيقدمها بعنوان ملك الشحاتين ، وحديثاً وجدنا جهاز الثقافة الجماهيرية الشعبي ، الذى يتوجه بمسرحه إلى الفئات المطحونة والمهمشة ، يعرضها فى إعداد جديد للشاعر عزت عبد الوهاب ، تحت اسم أوبريت الشحاتين .

وبعد عصر التنوير ، مهدت الحركة الرومانسية فى الفكر والفن لظهور العمال على خشبة المسرح ، حين تبنت فكرة الفيلسوف چان چاك روسو عن البدائى ، أو الهجمى النبيل ، فوجدنا الميلودراما التى تتناول حياة العمل وصراعاتهم ومعاناتهم تزدهر فى القرن التاسع عشر ، بعد الثورة الصناعية . وفى هذه الميلودرامات ، كان الإقطاعيون والنبلاء يتبدون دائماً

فى صورة الأشرار الأثمين المستغلين . وغنى عن الذكر أن القائمين على تقديم وتنفيذ هذه الميلودرامات العمالية - أى التى تتناول حياة العمال - كانوا من أنصار الفكر الاشتراكى الثورى ، الذى انتظم الحركة العمالية ، وكون تنظيمات ومؤسسات وتجمعات عمالية عديدة . وإلى جانب هذه الميلودرامات ، أظهرت الطبقة العاملة فى إنجلترا آنذاك ، ولعاً خاصاً بمسرح شكسبير ، الذى كان أحب كاتب مسرحى إلى قلوبها فى القرن التاسع عشر ، حتى إنه حين حلت الذكرى المثوية الثانية لوفاته ، التى تجاهلها المسرح الرسمى ، احتلقت بها فرق الهواة المسرحية العمالية ، واحتبتها بالعروض والقراءات من مسرحياته .

لقد كونت الميلودرامات العمالية ، وميلودرامات المقهورين ، بما فيها كوخ العم توم ، الموجهة ضد الرق ، ومعها المسرحيات الشكسبيرية ، على اختلافها الشديد عن تلك الميلودرامات ، مسرحاً موجهاً إلى الطبقة العاملة أساساً ، سواء قدمه العمال أنفسهم ، أو مفكرون وفنانون اشتراكيون ، يؤمنون بمصالح العمال . فكان مسرحاً عمالياً حقيقياً - أى كان مسرحاً يقدم فكراً وفناً بديلاً ، ومتاهضاً للفكر والفن البرجوازى ، سواء جاء فى صورة الميلودراما الواقعية ، أو المسرحية الشعرية الشكسبيرية .

ويصف رافائيل صمويل الحركة الاشتراكية فى أوروبا ، فى الفترة ما بين ١٨٩٠ إلى ١٩١٤ ، بأنها كانت «تعبء فى محراب الفن» ، وترى فى توصيل الفنون الرفيعة إلى الجماهير المريضة ، ونشر التنوير الثقافى ،

رسالة سامية [انظر مقدمة رافائيل صمويل لكتاب مسارح اليسار ١٨٨٠ - ١٩٣٥ : حركات مسرح العمال فى بريطانيا وأمريكا] ولهذا اهتم احزاب العمال ونوابهم ، والجمعيات الاشتراكية ، بالفنون بصفة خاصة ، وأنشأت العديد من الفرق المسرحية ، وسعت إلى وضع تراث الإبداع المسرحى فى متناول الجماهير ، بصرف النظر عن انتمائه الأيديولوجى ، فانتشرت المسارح الشعبية فى بلجيكا وألمانيا وبريطانيا ، وقدمت «بريتوار» منوعاً ، ضم الميلودرامات الواقعية ، والشكسبيريات ، والكلاسيكيات ، ومسرحيات برنارد شو وإيسن وتشيكوف ، وكافة الكتاب الثوريين ، إلى جانب مسرحيات القضايا ، التى تروج للمبادئ الاشتراكية ، والتى تنبأها اتحاد الفرق المسرحية الاشتراكية البلجيكية عام ١٩٠٩ ، ونوادي الكلازيون الدرامية الاشتراكية ، التى أنشأت عام ١٩١٠ فى بريطانيا ، وغيرها من المؤسسات الاشتراكية المسرحية .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، انتقل المسرح العمالى فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن إلى مرحلة جديدة ، تميزت ببزوغ نظرية جمالية بروليتارية واعية ، ملتزمة ، ورؤية مستقبلية تطرح الاشتراكية لا كحللم هروبى من واقع البروليتاريا الكثيب ، بل كحللم إيجابى يحقق القوة للعمال . وحيث ، بدأ الانفصال عن الثقافة الكلاسيكية والفنون الرفيعة ، بما فيها تراث المسرح ، التى كانت المؤسسات الحاكمة قد أخذت فى تحويلها إلى مؤسسة أيديولوجية رسمية ، بهدف تصديرها إلى الدول المستعمرة

كسلاح لتدعيم الاستعمار ثقافياً وعقائدياً ، كما يذكر الناقد الانجليزي تيرى
إيجلتون فى كتابه نظرية الأدب ، وكما جاء فى محاضراته التى اشترك بها
فى ندوة صورة مصر فى الأدب ، التى عقدها قسم اللغة الإنجليزية حديثاً
بجامعة القاهرة . وهكذا ، وبدلاً من الاكتفاء بتثقيف وتنوير العمال ،
ورفع روحهم المعنوية ، وتمجيدهم ، وتصوير معاناتهم ، سعى مسرح
الطبقة العاملة إلى التحريض والتنوير ، وأدت ثورته الفكرية على الفن
الرسمى إلى انفتاحه على الحركات المسرحية التجريبية فى ألمانيا وروسيا ،
بحثاً عن أشكال فنية جديدة ، فنشط إلى نقد الأوضاع السائدة ، والهجوم
عليها من خلال التناول الساخن لأحداث قمع العمال وقهرهم ، فى الأطر
والصيغ الفنية الجديدة ، المرنة ، التى أتاحتها له الحركة المسرحية الطليعية ،
فظهرت فى بريطانيا فرق حركة مسرح العمال (١٩٢٦ - ١٩٣٥) التى
تنوعت عروضها بين الطبيعية ومسرحيات المناقشة ومسرحيات التحريض ،
وكونت جون ليتل وود مع زوجها إيان ماكول - وكلاهما من خلفية
عمالية- فرق اتحاد المسرح العمالى ، التى توقفت نشاطها عام ١٩٣٩ ، ثم
استؤنف عام ١٩٤٥ تحت اسم المعمل المسرحى أو الورشة المسرحية . وبعد
الحرب العالمية الثانية ، انتقل الفكر الاشتراكى الثورى خارج المؤسسات
العملية ، ليحتل مكانه على خشبة المسرح الرسمى فى الوست إند ، حين
ظهر كتاب موحه الغضب - وكثيرون منهم يتمون إلى الطبقة العاملة ،
فتمكنت المؤسسة الرسمية الحاكمة بذكاء ومكر من احتواء ثورتهم ،

وامتصاصهم ، كواجهة لامعة لترويج صورتها الديمقراطية الليبرالية . وحين انتقل الفكر والفن الثورى البديل إلى حوض المسرح البرجوازى انتهى نشاط المسرح العمالى . ولعل التطورات الاجتماعية والاقتصادية قد ساهمت بدورها فى إنهاء هذا النشاط المسرحى العمالى . وكما احتوت الليبرالية الغربية مسرح الغضب ، ومسرح بريخت ، وجون ليتلود ، ومسرح بسكاتور ، احتوت مؤسستها النقدية شكسبير ، ويوريبيدس ، بسن ، وتشيكوف ، ويونسكو ، ويتر ، وحتى إدوارد بوند ، تحت مظلة التفسير الأخلاقى والنفسانى والوجودى ، فتزعت مخالف مسرحهم الثورية ، وطرحته على البرجوازية كبدعة ترفيحية جمالية ، بريئة وطريفة .

ومن العرض الموجز السابق - الذى اعتذر عن فجواته وقصوره بسبب المساحة المتاحة - نرى أن المسرح العمالى يكتسب هويته دائماً من المعارضة الفكرية أساساً التى قد تواجها معارضة فنية للأشكال الفنية السائدة ، أو توظيف مخالف لها ، كما حدث فى حالة الميلودراما والدراما الكلاسيكية . وإذا اتفقنا على تعريف المسرح العمالى ، أو مسرح الطبقة العاملة ، بأنه مسرح بديل للمسرح السائد - أياً كان نوعه الفنى أو هويته الأيديولوجية - يقدم مشروعاً مخالفاً للمسرح البرجوازى والأرستقراطى المهيمن بأى وسيلة فعالة يراها - وهو تعريف يحررنا من التركيز على الموضوعات الضيقة ، كضرورة الالتزام بشخصيات من الطبقة العاملة ، أو مشاكل آنية محددة ، ويفسح مجالاً لتعاون المثقفين الثوريين مع العمال ، كما حدث فى أمريكا،

حين تعاون كبار الفنانين الطليعيين - مثل كليفورد أوديتس وإليا كازان - مع المسرح العمالي ، أو في انجلترا ، حين تعاونت أقسام المسرح والدراما في الجامعات مع المسرح العمالي ، تحت رعاية حزب العمال ونقاباتهم - إذا اتفقنا على هذا التعريف لمسرح العمال ، فسوف نجد أن أنسب معيار لتقييم نشاطه ، وهو المعيار الذي سيحدد فعاليته كقوة ثقافية وفكرية مؤثرة ، تمتد من طبقة العمال إلى فئات المجتمع كلها - هو :

أولاً : مدى تحرره من الأنماط الفكرية ، والتقنيات الفنية ، والقواعد والتقاليد التي تسود المسرح الرسمي ، بأيدولوجيته الرسمية ، ومدى قدرته على طرح بديل إيجابي له .

ثانياً : مدى اتساق الفكر والفن في عروضه في وحدة جمالية ، أثرها التوعوية لا التفتيشي ، والتثبيتي لا الهروب .

ووفق هذا المعيار الثنائي ، يتضح لنا الهدف الذي يسعى إليه المسرح العمالي ، والذي سعى إليه على طول تاريخه ، وهو الهدف الذي يفسر ظهوره ويبرر وجوده ، وهو هدف ذو شقين :

١- هدف خارجي عوام ، يتمثل في الكفاح والتحريض والتنوير ، طرح البدائل الفكرية ، ونشر الفن الجاد ، والوعي الاجتماعي النقدي .

٢- هدف داخلي خاص ، هو تحقيق اشتباك العمال في مشروع ثقافي حضاري ، عن طريق تنمية مواهبهم ومداركهم ، واكتشاف قدراتهم

الإبداعية ، باعتبارهم أكثر الطبقات فاعلية ، والتحاماً ببنية الواقع ، وأكثرها أيضاً تعرضاً للقهر والامية .

• تطبيق المعيار على عروض المهرجان :

إذا نظرنا إلى عروض المهرجان بصورة عامة ، وجدناها تنقسم إلى قسمين رئيسيين :

١- أعمال مسرحية تدرج بصورة واضحة وحاسمة تحت باب مسرح الهواة ، وإن نفذها ومثلها العمال ، وذلك لأنها رغم أهميتها كنشاط فني تثقيفي ، ورغم تميز بعضها الشديد تقنياً وجمالياً ، تدور فنياً وفكرياً في فلك المسرح الرسمي ، الموجه أساساً إلى الطبقة المتوسطة ، وتبني تقاليده وأعرافه ، ولا تطرح بديلاً مخالفاً ومناهضاً للمشروع الاجتماعي والقيمي السائد . وقد وجدنا في هذا القسم من العروض:

أ - مسرحيات سبق عرضها على المسرح الرسمي ، مثل دعاء على ستار الكعبة ، والرجل الذي أكل ورة ، والمجاذيب وغيرها .
وتتمثل قيمة مثل هذه العروض ، في إتاحتها فرصة التدريب للعمال على إجادة فنون المسرح ، وفي تعريف العمال بالتراث المسرحي ، القديم والحديث ، ونشر الوعي المسرحي بصورة عامة عن طريق الربرتوار . وفي إطار المهرجان ، ظهر إتجاهان

واضحان فى تناول الفنى لمسرحيات الروتوار هذه ، فوجدنا حسين عبد العزيز يلتزم بالنص ، وأسلوب الإخراج المشار إليه فى النص فى إخراجة للمعجزة ، بل ويحاكى الإطار الغنائى ، والأسلوب الأدائى ، الذى قدمت به المسرحية على مسرح الطليعة ، بينما إنجحه المخرج محمد شوشان وجهة تجريبية حديثة فى التعامل مع نص دماء على متار الكعبة ، فاستخدم النص المسرحى كمادة للتشكيل الإبداعى الحر للمخرج ، كما يفعل العديد من المخرجين الطليعيين مع النصوص القديمة .

ب - مسرحيات لم يسبق عرضها على خشبة المسرح لبعض المؤلفين المعروفين ، مثل الفريد فرج ، وراقت الدويرى ، وفايز حلاوة ، وصلاح راتب ، وعلى سالم ، وصلاح عبد السيد ، وعبد الله الطوخى ، ويسرى العزب ، ومسرحيات جديدة ، لمؤلفين جدد ، من فئة العمال ، مثل الحلم اللقيط ، لمحمد عبد الكريم ، والدجال ، لزكريا أحمد نور ، والمدير الجديد ، لعبد الله شرف ، ومصرع جندى إسرائيل ، لأحمد عيد ، والدنيا تلامي ، لمجدى بولس ، وغيرها . وغنى عن الذكر أن هذا النوع من النشاط المسرحى ، الذى يركز على تقديم نصوص جديدة أو قديمة لأول مرة ، له قيمة عظيمة . فهو يثرى تراث العروض المسرحية من ناحية ، ويتيح للمؤلفين رؤية أعمالهم

المنشورة فى عروض حية ، تيسر وصولها للجماهير ، كما يساعد المؤلفين الجدد على إكتساب خبرة بفن المسرح ، وإدراك عيوبهم ، وتحسين إبداعهم . فالمؤلف المسرحى - كما نعرف - يصعب أن يصل إلى النضج الدرامى والمسرحى ، دون معايشة تجربة إخراج نصه إلى النور ، وهى تجربة تتيح له التعرف على لغات المسرح الأخرى ، من حركة وديكور وإضاءة . . . إلخ ، والتمرس بها . ومن مجموعة العروض الجديدة التى قدمها المهرجان ، برزت مسرحية الحلم اللقيط ، تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا ، وقدم لنا عزت حته ، فى إخراج له النص المبدع الجديد - الجيد رغم تقليديته - عددًا من المواهب التمثيلية الكوميديية الجيدة ، وكشف سيد أحمد فرغلى ، فى إخراج له مسرحية الدجال - الجيدة أيضًا رغم تقليديتها - عن حسن تشكيلى جمالى مرتفع ، تجلّى فى التشكيل الحركى واللونى للمنظر المسرحى ، وبرزت موهبة الممثلين اللذين قاما بدورى الدجال ومساعداه .

وأود فى ختام الحديث عن هذا القسم من العروض ، الذى أسميته بعروض مسرح الهواء ، أن أكرر أن هذا النشاط المسرحى الجاد ، الذى يقدمه العمال ، ضرورى وهام ، وعظيم القيمة ، حتى وإن لم يتدرج تحت التعريف الاصطلاحي الدقيق لمسرح العمال . فالهدف من

هذه الدراسة ، ليس التمييز والمفاضلة بين العروض ، على أساس انتمائها لمسرح العمال ، وفق التعريف التجريبي الذى طرحته ، أو ابتعادها عنه ، وإنما هدفها هو توضيح المصطلح منعاً للبس . والله ، لقد قضيت أمسيات مسرحية رائعة مع عروض الفخ ، والحلم اللقيط ، والدجال ، ومصرع جندى إسرائيلى ، وجمهورية فلسطين ، والمدير الجديد ، والدنيا تلاهى ، على إختلاف مستوياتها الفنية ، فقد كان كل عرض محاولة صادقة للإبداع الجمالى ، ولالتقاء الناس بالناس ، فى قول الفنانة المسرحية جون ليتلود ، الذى يزين كتيب جدول عروض المهرجان ، وكان هذا المسرح الصغير ، الكائن بشارع الجمهورية ، أشبه ما يكون بالملجأ الأخير ، السرى ، الذى التجأ إليه النص المسرحى ، بعد أن طارده وساومه ، ومسخه وشوهه ، التسيار الانفتاحى .

٢ - أما القسم الثانى من عروض مهرجان أكتوبر الثامن للمسرح العمالى ، فتمثله مسرحية واحدة ، هى مسرحية القضية لا توضع فى النفتالين ، لمؤلفها ناجى جورج ، ومخرجها الفنان الموهوب ، والممثل الكوميدي الكاريكاتيورى الرائع ، أحمد عيادة . فقد جاءت هذه المسرحية تجسيداً بليغاً للمعارضة الفنية والفكرية للمسرح البرجوازي السائد ، فكانت مسرحية ثورية فناً وفكراً ، طرحت منظوراً فكرياً بديلاً مقنعاً على الواقع ، وكسرت تقاليد وأعراف المسرح الرسمى ، فحولت

التقريرية ، والتعليمية ، والخطابة ، إلى أدوات مسرحية فاعلة ،
فجرت طاقة هائلة من طاقات التعبير الشعري والمسرحة ، فجعلتنا
نحس بعقولنا ، وننفعل بأفكارنا ، ونفكر بقلوبنا .

ورغم أن شخصيات القضية لا توضع في التفتالين ، تنتمي إلى الطبقة
المتوسطة - فالمكان المسرحى مدرسة ، والأبطال مدرسون وموظفون
وإداريون - رغم ذلك ، فإن المتفرج يواجه فى هذا العرض منظوراً فكرياً
جديداً ، يزلزل المنظور السائد بصدق وقناعة وإيمان ، ويدرك إنه أمام نص
لو لم يشاهده على مسرح العمال ، لما شاهده أبداً فى أى مكان آخر ، فى
فترتنا التاريخية هذه . لقد نجح الممثل العظيم مجدى حنفى فى إستعادة
تلك الطاقة الشعرية الملهبة ، المؤثرة الصادقة ، لفن التعبير المباشر على
المسرح ، الذى اختفى بإختفاء المسرح اليونانى ، والإليزابيتى ،
والشكسبيرى ، فتحولت القضية العامة على يديه - قضية تزيف التاريخ -
إلى مأساة شخصية حميمة ، وتحولت قصته الشخصية فى المسرحية ، إلى
قضية عامة .. إلى قصتنا نحن جميعاً .

لقد كان مجدى حنفى صوتاً رافضاً مخالفاً بديلاً قلباً وقالباً : فقلباً ،
كانت قضيته هى رفض تزيف التاريخ وتجميله ، وهو الرفض الذى جعل
الرقابة تمنع عرض مسرحية وهلينا السلام ، للفنان نبيل بدران ، فى معركة
ساخنة ؛ وقالباً ، وجدناه يكسر قواعد الخطاب المباشر - السياسى
والأخلاقى - فيلقيه همساً ، بكل صدق وانفعال وحساسية ، وبشاعرية

العاشق وبلاغته العاطفية ، فكان أداؤه ثورة فنية ، كشفت ثورية النص ، فتلمسنا فى هذا العرض شعر الثورة والمعارضة المتوهج .

أما المخرج أحمد عياده ، فليس لدى من الكلمات ما يوفيه حقه . لقد مثل دوراً كوميدياً رائعاً فى العرض ، وقدم الوجه المناقض القبيح لمجدى حنفى [أو فريد] ، وأخرج العرض بحساسية شعرية ، وصدق ، وإتساق فكرى يدل على قناعة عميقة برسالة النص ، وأفصح عن حساسية بالغة ، وجراءة رائعة ، حين تجاهل تقاليد المسرح البرجوازى ، وضرب بها عرض الحائط ، فاقصد فى الحركة والديكور إلى ذروة التقشف ، واعتمد على تمثيله ، الذين اختارهم بعناية فائقة ، ووظف الإضاءة توظيفاً شعرياً ، على بساطته ، ولم يتوجس خيفة من المباشرة ، بل قدمها عادية صريحة ، مجردة من المبالغات والتشنجات ، فكانت أشبه بصرخة الحق قبل الطوفان .

لقد كانت مسرحية القضية لا توضع فى النفتالين تجسيداً للمسرح العمالى كما أفهمه ، أى المسرح المعارض للمسرح البرجوازى ، الذى يعبر عن الفئات المهمشة فكرياً واجتماعياً واقتصادياً ، ويخرج إبداعها المعارض إلى الجمهور . ولو حدث وتحركت هذه الفئات المهمشة إلى المركز الضوئى ، فسوف نجد هذا المسرح وقد تخلص عن خصوصيته ، باعتباره مسرحاً بديلاً للسائد ، وولّد من داخله معارضة ، تمثل المسرح العمالى الحقيقى . ولعل التاريخ الحديث قد أثبت لنا صدق هذه النظرة . فحين تحقق المشروع الإشتراكى العمالى فى دول أوروبا الشرقية ، وجدنا العمال

ومسرحهم يتجهون إلى المقاومة والانتقاد ، وتصحيح المسار ، فكانت المسرحيات التجريبية في بولنده ، التي أفرزتها حركة التضامن العمالية ، المعارضة للتطبيق الدكتاتوري للاشتراكية ، وكانت مسرحيات فاتسلاف هافيل ، المعارض على انتهاك حقوق الإنسان في تشيكوسلوفاكيا باسم الاشتراكية . فالمسرح العمالي ، الذي نشأ في حوض الفكر الاشتراكي ، قد يشور عليه ، حين يتحول هذا الفكر إلى مؤسسة سلطوية دكتاتورية غاشمة ، فيسعى إلى المناهضة والمقاومة ، فهو أبداً ودائماً .. أولاً وأخيراً.. مسرح المقاومة والبدائل .

مولانا الواحظ..

كتابا مسرحيا

بعد الزيارة الناجحة التى قامت بها فرقة القومى إلى أسيوط ، شاءت
أسيوط أن ترد الجميل لأهل القاهرة ، فجاءتهم بأفضل قطوف نتاجها
المسرحى ، ممثلاً فى مسرحية «الدجال» ، التى شارك بها مكتب شباب
أسيوط فى المهرجان المسرحى العمالى الثامن ، الذى انعقد فى الفترة من
١٠/٧ إلى ١٦/١١/٨٩ ، فى مركز الاتحاد العام لرعاية نساء وشباب
العمال بشارع الجمهورية (أنظر المقالة السابقة : هؤلاء العمال ..) .

جلست مع المؤلف قبل العرض ، وهو رجل بسيط ، يرتدى سروالاً
كائياً متواضعاً ، وسترة خاكية اللون ، وطاقيّة قطنية بيضاء .. رجل تنسم
طيبته وعذوبته لأول وهلة فى ابتسامته السمحة الصافية وصوته الهادئ
الحجول . حدثنى عن جهود المكتب فى نشر الثقافة ، وحماية أبناء العمال
فى أسيوط من تيارات التخلف والردة الفكرية والتطرف الدينى .. ولمست
إيمانه العميق بدور المسرح فى هذه المعركة .. وتصورت طول الوقت أنه
مدرس ، أو موظف يهوى الثقافة والمسرح ، فإذا به يخبرنى عرضاً ،

ببساطة كان لها وقع انفجار القنبلة فى نفسى ، إنه خريج كلية الشريعة وأصول الدين ، وإنه يعمل واعظاً دينياً !

إن حياة زكريا أحمد نور - أو «مولانا» كما يناديه شباب فرقة المكتب المسرحية التى يرعاها - تمثل قصة كفاح رائعة . . فقد وجد نفسه دون عائل بعد حصوله على الإعدادية ، إذ توفى والده ، فكان عليه أن يعول نفسه وأسرته ، فعمل «كاتب بوابة» بشركة المطاحن ، وواصل تعليمه ، رغم ساعات العمل المرهقة ، التى كانت تبدأ فى السابعة وتنتهى فى الخامسة دون فترة راحة . وكانت رحلته إلى العمل تستقطع من يومه ساعتين جيئة وذهاباً ، ثم كان عليه أن يسهر طول الليل منكباً على كتبه ومحاضراته . ورغم الكفاح المرير ، لم تجرد المرارة سبيلاً إلى نفس هذا الشيخ الطيب ، ولا وجد الكبر أو الاستعلاء أو التعصب منفذاً إلى روحه السمحة . . فمولانا الشيخ زكريا ، لا يفتقر إلى روح الفكاهة والدعابة والسخرية . . والجميل أن مسرحيته قد جاءت بعيدة كل البعد عن الجهامة والقنامة ، والوعظ والخطابة . كانت مسرحية ضاحكة ، تنتقد فى استكشاث كاريكاتيرية متوالية ، الخرافات المتفشية فى الريف ، والدجل المتفنع بالدين ، ورجال الكرامات من المدعين الأفاقين . وقد رسم شخصيتى الدجال ومساعدته بخفة دم شديدة ، فى خطوط بسيطة واضحة مقنعة ، مكنت المخرج ، سيد أحمد فرغلى ، من تقديم عرض متناسق ، سريع الإيقاع ، يستعيز ببراعة التشكيل فى الحركة والخطوط والألوان ، عن فقر

الإمكانيات المدقع ، فى هذا المسرح الصغير بشارع الجمهورية .. وكان جميلاً أن نسمع اللهجة الصعيدية الأسيوطية الأصيلة بعد أن ضاعت ملامحها وتميعت فى مسلسلات التلفزيون .

إن مولانا الشيخ زكريا أحمد نور ، مؤلف مسرحية الدجال ، وحامى حمى المسرح فى مكتب شباب أسيوط ، ينتمى إلى هذه الفئة النادرة الآن من رجال الأهر ، ووعاظ المساجد المستثيرين ، الذين يقتفون أثر الأفغانى، والطهطاوى ، ومحمد عبده ، وعلى عبد الرازق ، وطه حسين .. وهو قدوة رائمة لما يجب أن يكون عليه الواعظ الدينى فى أيامنا المكفهرة هذه ، الملبدة بغيوم التخلف .

رأفت الدويرى

وبدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان

فى يقينى أن الفنان الحقيقى ، هو الفنان الذى تشكل أعماله بنية فنية وفكرية ولغوية متسقة ، لها ملامحها المتفردة ، وخصوصيتها المميزة ، وذلك مهما تنوعت واختلفت ، وتشعبت مسالكها .

ورأفت الدويرى فنان حقيقى بهذا المعنى ، فنحن نلمس فى إبداعاته المسرحية خصوبة متجددة ، وروحاً تجريبية جامحة ، قلقاً طموحاً ، تدفعه دوماً إلى الابتكار فى التقنيات واللغة ، وإلى التجوال فى جنبات التراث الإنسانى فى شتى تجلياته ، والارتحال إلى أطرافه ومجاهله ، بحثاً عن الجديد والأصيل . وبالرغم من ذلك ، فكل مسرحية من مسرحيات رأفت الدويرى هى جزء من كل مترابط ، من منهج إبداعى متكامل .

إن أعمال رأفت الدويرى تمثل فى مجموعها وحدة دينامية ، نامية ، مركبة ، تتحرك وتنشط على عدة محاور واضحة ومترابطة ، فنية وفكرية ، ولغوية وشعورية . وعلى كل محور من هذه المحاور ، تنبثق جدليات صغرى متشابكة ، تتحد فى نهاية الأمر لتشكّل الجدلية الكبرى الحاكمة ، التى تنتظم البنية الإبداعية عند رأفت الدويرى . وفى هذه الجدلية الكبرى

الاساسية ، تمثل الأصالة التراثية المحلية ، القضية أو الـ thesis ، وتمثل التقدمية العالمية ، النقيض أو الـ antithesis ، وينحل التناقض بين هذين الحدين في تركيب ، يتمثل في المفهوم التقدمي الثوري للتراث الشعبي الذي تطرحه المسرحيات في النهاية ، وهو مفهوم يتخطى الحدود الزمنية والجغرافية والحضارية الضيقة .

وقبل الحديث المفصل عن مسرحية بدائع الفهلوان في وقائع الأرمات ، أود أن أتوقف مع القارئ برهة لنفحص معا ملامح تلك المحاور المنظمة لرؤية الدويرى ، فمن شأن هذا أن يساعدنا على الفهم العميق ، والتذوق الواعى الصحيح ، لهذا العمل الجديد .

• المحور الفني :

إن أول ما يستوقفنا على هذا المحور ، ويشد انتباهنا ، هو كثرة الإرشادات المسرحية ، وفعاليتها الواضحة في بناء معنى النص . فالإرشادات المسرحية عند الدويرى ليست عاملاً مساعداً ، يمكننا الاستغناء عنه أو تبديله ، دون أن تتأثر المسرحية ، بل هي عنصر أساسى فى عملية إنتاج الدلالة ، بل وقد تجدها فى أحيان تتسيد الحوار ، الذى يغدو عنصراً تكملياً ، فتشعر وكأنك تقرأ «سيناريو» لا مسرحية مطبوعة ، وستكون مصيباً فى هذا الشعور ، فمسرحيات الدويرى تستحضر أمامنا على الورق عرضاً مسرحياً كاملاً ، بكل أبعاده الصوتية ، والبصرية ، وتفصيله

التشكيلية ، بما فى ذلك المعمار المسرحى ، الذى يحدد علاقة الجمهور بالممثل ، فتقرب من شكل السيناريو الكامل المكتوب للعرض المسرحى ، بكل تفاصيله الدقيقة . ولا عجب فى هذا ، فأرفت الدويرى قد مارس الإخراج ، فهو مؤلف / مخرج ، أديب / مسرحى ، وهذه هى واحدة من الجدليات الصغرى الهامة ، التى نلمسها على المحور الفنى فى أعمال رأفت الدويرى ، فالمسرح وسيلة اتصال ، تتعدد فيها اللغات - أى فنون التعبير ، وأدوات التوصيل . أما الأدب ، فهو يعتمد على اللغة المكتوبة وحدها ، التى تمثل قناة التوصيل الوحيدة . ومن هذا الجدل المحتدم بين المخرج والأديب فى نفس الفنان ، بين المسرح والأدب المكتوب ، نشأت تلك «التركيبية» ، أو «الفورمة» ، أو الصيغة ، التى تميز أعمال رأفت الدويرى المكتوبة ، وهى صيغة سيناريو العرض المسرحى الكامل .

وتتصل بهذه الجدلية الأولى على المحور الفنى فى أعمال الدويرى جدلية أخرى هامة ، هى جدلية السرد والحوار . فالأجزاء الوصفية فى أى سيناريو ، تدخل بالضرورة فى باب السرد ، ولهذا فأعمال الدويرى تتضمن عنصراً سردياً هاماً [فى صورتها المكتوبة] ، يتمثل فى صوت الإرشادات المسرحية - أى فى صوت ذلك الراوى الخفى ، الذى يصف لنا المنظر المسرحى ، أى الزمان والمكان والأحداث المادية التى لا ترد فى الحوار . وهذا الراوى الخفى ، يختلف عن الراوى الذى قد يضعه المؤلف أحياناً على خشبة المسرح كأحد الشخصيات المسرحية .

فالراوى على خشبة المسرح ، هو شخصية مسرحية ناطقة ، وجزء من البعد اللغوى للنص ، حتى وإن استخدم السرد بدلا من الحوار . أما الراوى الخفى ، الذى ينطق بالإرشادات المسرحية فى نصوص الدويرى ، فيقف خارج الأحداث المسرحية ، ولا يمثل عنصراً من المادة اللغوية المعروضة على خشبة المسرح . إنه المنظور الفنى للعرض ، وضمير النص ، وعين المتفرج الجماعى فى الصالة ، وهو أقرب ما يكون إلى صوت الراوى الشعبى ، حين يسرد علينا الأحداث اللاحوارية ، ويصفها فى روايته الشعبية ، فنرى بعيونه ، ويتخلق على مسرح الخيال عالم كامل يعرج بالحركة والصخب والالوان . إن جدلية السرد الوصفى والحوار فى نصوص الدويرى المكتوبة ، تقترب بهذه النصوص فى عملية القراءة من شكل الرواية الشعبية التراثية القديمة ، أو «المسرواية» الحديثة - كما كتبها الحكيم . ولو أولى رافت الدويرى مقاطع الإرشادات المسرحية فى نصوصه عنايته اللغوية ، وأسبغ عليها بعضاً من الشعرية ، والحيوية اللفظية ، التى تميز الحوار فى مسرحه ، باعتبارها جزءاً أساسياً من عمله الأدبى ، فلسوف ينجح فى الوصول بهذا الشكل الفنى الخاص ، المميز لنصوصه المطبوعة ، إلى مرحلة البلورة الكاملة . وتحضرنى فى هذا الصدد تجربة الكاتبة الفرنسية ، اليونانية الأصل ، إيلين سيكسو ، حين اعترفت بأهمية الإرشادات المسرحية فى مسرحيتها صورة هورا ، فمهدت لها كتابة بعبارة «صوت المسرحية» (Voice of the play) . ومن الجدير بالذكر إن جدلية

السرد والحوار فى أعمال الدويرى - كما شرحناها آنفا - لا تنشط إلا فى عملية قراءة النص المطبوع ، وهو ما نقصر عليه التحليل هنا ، ولا تنبثق فى وعى المشاهد عند تحول النص إلى عرض مسرحى .

والجدلية الأخيرة ، التى ستناولها فى إطار هذا العرض الموجز للملامح الفنية المميزة لمسرح الدويرى ، تتعلق بالتقنيات والأساليب الفنية . فالمتسبع لمسرح الدويرى ، يعرف جيداً قدرته الفائقة على المزج ، والتنويع والتركيب ، فى هذا المجال ، ودرايته الواسعة بشتى المناهج المسرحية ، قديمها وحديثها . لكن مزج الأساليب لا يمثل فضيلة فى حد ذاته ، بل قد يكون عيباً فى النص ، وعيباً عليه ، وضرباً من الشتت والفوضى ، حين يفترق إلى المنهج والمنطق . وفى نصوص الدويرى ، يمثل مزج الأساليب ، وتنوع التقنيات ، ضرورة فنية تحتمها الرؤية الفكرية التى يهدف مسرحه إلى تجسيدها (وهى الموضوع التالى لتحليلنا) ، ولذلك ، يتحقق المزج بصورة منظمة ، وفقاً لمنطق واضح متسق ، يقول بضرورة خلخلة الدلالات القديمة المألوفة ، والمعانى المعتادة التقليدية ، التى ترتبط بالمادة التى يصيغ منها الكاتب عمله الجديد ، حتى يتمكن من إكسابها دلالات جديدة مخالفة . ولما كانت المادة المسرحية فى نصوص الدويرى هى عادة مادة تراثية ، محملة بتراث ثقيل من الدلالات المتراكمة [سواء كانت هذه المادة التراثية غربية ، مثل حياة وليام شكسبير مثلاً ، أو مصرية ، مثل أسطورة إيزيس وأوروريس ، أو عربية ، مثل ألف ليلة ، أو تاريخ الممالك ، أو إنسانية

عامة ، مثل تجربة الميلاد] - فى هذه الحالة يغدو مزج الأساليب ، بما يحدثه من دهشة وإثارة ، وسيلة ضرورية ، وفعالة فى تحرير المادة التراثية من إसार المعانى المألوفة .

• المحور الفكرى :

إن تحرير التراث الإنسانى - العالمى والمحلى - من تركة دلالاته الرجعية الثقيلة ، وتحويله من حجر عثرة فى سبيل التقدم ، إلى سلاح من أسلحته ، و طاقة روحية ومعنوية تسانده - تحرير التراث الإنسانى وتحويله إلى طاقة ثورية ، هو الهدف السامى الذى يضىء مسار إبداع رافت الدويرى .

إن رافت الدويرى كاتب يمتلك رؤية سياسية تقدمية ، يؤمن بأصالتها، رغم حداثتها النظرية ، فيقرأ التراث فى ضوءها ويفسره . لذلك تمجده يلح على التاريخ والأسطورة بهدف تأصيل هذه الرؤية ، فيميز بين التاريخ - مبقى لحياة الشعب ، والتاريخ الزائف الذى يصنعه الحكام ، ويفرق بين الأسطورة كمخزون للقيم الإيجابية التقدمية الأصيلة فى الوجدان الشعبى ، الأسطورة كخرافة مضللة ، هدفها القهر والتغيب . ويتجلى هذا التفريق التمييز بين أنواع الأساطير والطقوس ، أو الممارسات المادية التى ترتبط بحياتها واستمرارها ، فى أبلغ صورة فى مسرحية **الفلهوان** ، إذ يجد القارئ نفسه فى عالم يمجج بالأساطير والطقوس ، والشعائر الصادقة

والزائفة . فالأساطير هنا أنواع وضروب : هناك الأساطير الذاتية ، التى ينسجها الفرد ، فتعزله عن أهله وناسه ، وتسلبه هويته (مثلة فى الفهلوان) ؛ وهناك الأساطير الرسمية المصنوعة ، التى تبثها أجهزة الإعلام السلطوية ، والتى يسميها العسكريان «خيول الختال» ، وصندوق أساطير الوهم ، وشبكة خرافات التوهم» ، وتستخدم فيها السلطة الفنان الزائف ، الأثنائى ، مثلاً فى الفهلوان ؛ وهناك الأساطير المصنوعة الصريحة ، التى ينسجها الفن فى شكل لعبة جماعية ، لا تلبث أن تتحول إلى وهم ، أو حلم جماعى ، قد ينجح لفترة فى تحقيق ما يدعيه المعلم جهججان ، رئيس جوق التمثيل ، حين يقول للجمع المحتشد من الجوعى : «بمقامتى سأهيج قلوب جموع الناس .. سأذيعها تعاطفاً وشفقة على أبى الخير .. بمقاومتى سأبعث للحياة هممكم المقبورة فى أعماقكم» ، لكن هذا الحلم الجماعى لا يكفى وحده لتحقيق فعل التغيير الشامل على المدى الطويل .

وفى انتقائه من أساطير التراث ورموزه ، يركز رأفت الدويرى على أساطير الإخصاب وتجدد الحياة ، برموزها وطقوسها المعروفة ، التى تتشابه من قطر إلى آخر ، وتطرح عادة صراعاً بين الخير والشر ، يمثل فيه الخير كل القوى التى تحفظ الحياة والخصب ، ويجسد فيه الشر قوى الفحط والجذب ، والعقم والتدمير . ثم يترجم الدويرى هذا الصراع الفطرى ، الغريزى البسيط ، إلى صراع سياسى ، واقتصادى ، واجتماعى ، بين المقهورين والمستغلين ، ويضفى عليه دلالات معاصرة واضحة . وهكذا

ينظم المؤلف التراث فى إطار رؤيته الفكرية التقدمية ، وينجح فى الخروج بالطقس والأسطورة من دائرة الإحالات والدلالات المحلية الضيقة ، ويصهر تراث الحضارات المصرية العديدة مع التراث الإنسانى العام فى بوتقة واحدة .

• المحور الشعري :

تهيمن على مسرحيات الدويرى ألوان معينة متكررة ، هى الأبيض والأخضر والأسود . وتشكل هذه الألوان ، حين تشتبك دلالاتها فى النصوص ، مفارقات عدة ، تشكل النسيج الشعورى للعرض . فاشتباك الأسود والأحمر ، يولدان حالة من العنف الكابوسى فى مسرحية الكل فى واحد مثلاً . فالفلاحة «مُرَّة» ، ترتدى ثوباً بلون الدم ، يجسد عطشها للانتقام ، وتنتظر عودة الأخ المتقمم ، مثل «الكترا» اليونانية ، حتى ترتدى سواد الحداد . ويمتد اللون الأحمر من الحالة الشعورية «لمرَّة» ، إلى ثنائى الأم والعشيق ، فيغدو لون الجنس الجامح ، الذى يشتعل فى ظلال القتل وأثواب الحداد . أما اشتباك الأحمر والأبيض ، فى مسرحية الثلاث ودرقات ، فى دم الولادة ، وأثواب المرضات ، والمولود الجديد المنتظر ، فلا يلبث أن يفضى إلى حالة عنف سادى سوداوى ، يفرق عقل الأب ، المنتظر فى عتمة دامسة . وفى مسرحية قطعة بسبع ترواح ، يصطرع الأخضر ، مثلاً فى خضرة - رمز الخصب والتجدد والأمل - مع

لاسود ، ممثلاً فى الجنس ، ويتحول الصراع الدموى الأحمر إلى رمز
 لطاقة الثورة والمقاومة - أى يغلو رمزاً للدم الذى يصاحب الميلاد ، ودماء
 التضحية والتطهير الطقسية . ويرد الأحمر كلون للموت وللميلاد معاً فى
 مسرحية ولادة متعسرة ، التى يهمن تشكيل الرحم المظلم على فضائها
 المسرحى . وفى مسرحية بدائع القهلوان ، يلف السواد المشهد الأول ،
 ويتخضب بدماء الجوعى والفقراء المسفوكة ، ثم يشرق الضياء على الظلام
 فى صورة سمراء ، التى لا تلبث أن تفضى إلى اللون الأخضر ، بكل
 دلالاته الإيجابية . [ومن الجدير بالذكر أن أهل السودان يصفون اللون
 الأسمر القمحي بلفظة «أخضر» .] وفى مشهد طقس الفيضان
 الفرعونى ، يتخضب الأخضر ، ويمتزج بمياه الفيضان الحمراء ، التى ترمز
 إلى دماء الجنس والاختصاب عند الزواج ، فتجد واحداً من المجموع
 يصبح : «البحر لابس جبهته الخضراء» ، فيرد آخر : «بل جبهته الخضراء» ،
 ثم تتوالى الصيحات : «الخضراء .. الحمراء .. الخضراء» . ثم يهجم
 اللون الأسود مرة أخرى ، ليفرق المشهد ، مع وصول رياح الخماسين ،
 التى يصفها الدويرى بأنها «سوداء مسمومة» . لكن اللون الأحمر يعود ،
 ليتحد بالأخضر فى نهاية المسرحية اتحاداً إيجابياً ، فى الأغنية الشعبية التى
 تنهى المسرحية ، حين تتمتع «عروس الطين بشويها الزراعى» قائلة : «زال
 الشرايا قلقل حرايا مزروع فى ديك بر» ، فتستدعى اللون الأحمر فى
 الفلفل ، الذى يجمع اللونين الأحمر والأخضر ، وفى عرف الديك
 الأحمر ، ويرد عليها البطل الشعبى المقاوم ، عز الدين ، ودمه الأحمر

يسيل : «يأما قالوا العوارل مش طالع» ، فتكمل الجموع مغنية : «ياذن الله طالع وأخضر» ، وتنتهى المسرحية بهذه الصيحة ، وبسياده اللون الأخضر ، لون الخصوبة ، والأمل ، والتجدد .

ومما لا شك فيه أن تعامل الدويرى مع الألوان بهذه الحساسية ، وتوظيفه الذكى لها فى إنتاج الدلالة ، يعود إلى درايته العميقة بلغة المسرح المركبة ، وبأهمية اللون على خشبة المسرح ، وإن كان يبالغ أحياناً فى تصوير مشاهد العنف الدموى ، والفسوة الوحشية - مثل المشهد الافتتاحى فى بدائع الفهلوان - مما يحدث لدى المتفرج ، أو القارئ ، صدمة تستدعى إلى الذهن مسرح الفسوة ، كما تحدث عنه ونظر له أنتونين آرتو ، الذى يحمل مسرح الدويرى آثاراً واضحة منه .

• المحور اللغوى :

وإذا كان التنوع والتناقص والمزج ، أو الجدل والتركيب ، هو سياسة البناء الفنى فى مسرح الدويرى ، فإن نفس السياسة تحكم السنيج اللغوى فى نصوصه . فالسمة الأولى فى لغة مسرح الدويرى ، هى الحيوية العارمة ، والخصوبة المدهشة ، وهى سمة تنبع من تقلبه الفجائى المنظم بين الشعر والنثر ، بين العامة والفصحى ، بين الترفع والسوقية المبتذلة ، وبين أساليب تستدعى عصوراً مختلفة وحضارات متباينة . وحصيلة هذه التقلبات ، والمفارقات اللغوية والأسلوبية ، هى لغة مسرحية متوثبة ،

أخاذه ، لاهته ، تلفنا فى دوامة من الأصوات ، والأصداء ، والنغمات ، والإيقاعات القديمة والحديثة ، فتؤكد لنا إن الوجدان الإنسانى يتسع لجميع الحضارات ، والأرمنة ، والألسته ، وتكشف لنا عقم الإتجاهات المتغلقة المتعصبة .

إن شخصيات مسرح الدويرى تحدثنا بلغتنا المعاصرة حيناً ، وبلغه الاغنية المصرية الشعبية حيناً ، وبلغه الرقى والسحر والتعاويذ حيناً ، وبلغه الصلوات والدعائيات والتذب والبكائيات حيناً ، وبلغه مقامات الهمداني والحريرى حيناً ، وبلغه بابات ابن حاتياى ، وأخبار الحمقى والمغلفين لابن الجوزى حيناً ، وتعرج بنا حيناً على كتور رمور الإنسان الفطرية عند كارل يونج . وطقوسه وأساطيره عند فريزر ، صاحب كتاب القمصن الذهبى ، ثم تصحبنا فى نزهة للنفوس عند مضحك العبوس ، المدعو ابن سودون ، وقد تفاسجتنا بأبيات من الشعر الشعبى الساخر ، لتعود بنا إلى المراثى الشعبية ، وقد تغوص بنا إلى العصور الفرعونية ، لتعود بنا إلى شواطئ وبساتين ألف ليلة وليلة . فاللغة عند رأفت الدويرى لا تتصل بفترة تاريخية محددة ، بل تمثل الوعاء المجازى ، التى تمتزج فيه الحضارات المصرية المتعاقبة مع التراث الإنسانى العام ، عن طريق الإلحاح الدائم على الرمور الفطرية ، والطقوس والشعائر .

بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمات =

نشر رافت الدويرى عام ١٩٨٦ ، مسرحية بعنوان الفهلوان ، فى سلسلة كتاب المواهب ، وكان قد كتبها عام ١٩٨٤ . وفى عام ١٩٨٨ ، أعاد الدويرى كتابة المسرحية ، وأسماها بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمات ، وهى المعالجة التى نضعها اليوم بين يدى القارئ . ويعترف المؤلف إنه فى المعالجة الأولى كان متأثراً إلى حد كبير بشخصية «بيرجنت» ، فى المسرحية الدنمركية التى تحمل هذا الاسم ، للكاتب الشهير هنريك إيسن ؛ وهى مسرحية شعبية شعبية ، تصور فى لوحات متعاقبة ، فى صورة تقترب من الملحمة الشعبية أكثر منها إلى الدراما ، مغامرات «بيرجنت» فى رحلاته وتجوّاله . و «بيرجنت» شخصية تقترب من نمط البطل الشعبى الخفيف الظل ، الواسع الحيلة ، الخصب الخيال ، الذى يحمل بعضاً من سمات الأفاق الماكر ، ولا يتلزم دوماً بالمبادئ الأخلاقية فى معاملاته ، بل كثيراً ما يلجأ إلى الخديعة لتحقيق مآربه . وقد شاع نمط البطل الأفاق هذا فى مجال الرواية الغربية منذ القرن السادس عشر ، خاصة فى أسبانيا ، التى ظهر فيها هذا النوع من القصص أول ما ظهر . وأطلق على هذا النوع من الرواية ، الذى يحكى بأسلوب فكاهى ساخر ، قصة حياة بطل أفاق ، ومغامراته ، إسم رواية «البيكارسك» أو [Picaresque novel] ، إشتقاقاً من الكلمة الأسبانية [Picaro] ، التى تعنى النصاب أو الأفاق . ويرى البعض أن هذا النوع من الروايات ، يمد بمثابة تقليد شعبى ، نشرى ساخر ، للملاحم

الشعرية البطولية القديمة . فرواية «البيكارسك» ، تشبه الملحمة القديمة فى هيكلها الأساسى ، لكنها تستخدم الشر بدلاً من الشعر ، وتختار أبطالها من بين الأفاقين والرعاع ، وتنحو إلى السخرية والتقد واللاذع . وقد بلغت رواية «البيكارسك» أوج شعبيتها فى إنجلترا ، فى القرن الثامن عشر ، حين كتب دانيال ديفو - مؤلف رواية روبنسون كروزو - رواية بعنوان مول فلاندر (١٧٢٢) يحكى فيها قصة حياة فتاة من بنات الليل ، تلك التى تحمل الرواية اسمها . وبعد ديفو كتب قصاص عظيم آخر ، هو هنرى فيلننج ، رابيتين على هذا المنوال ، هما جوناثان وايلد و توم جوتز . وتعد مسرحية بيرجنت (١٨٦٧) لهنريك إيسن ، من أوائل المحاولات الفنية لنقل هذا الشكل القصصى الملحمى الساخر إلى خشبة المسرح ، بل ربما كانت أول محاولة .

ولعل ما جذب رافت الدويرى إلى هذه المسرحية ، التى تحاكي شكل رواية «البيكارسك» ، هو الشبه الواضح بينها وبين المقامات العربية . فالمقامات العربية . كما كتبها الحريرى والهمذانى وغيرهم ، تقترب بصورة مذهلة من رواية «البيكارسك» ، مما يدعونا إلى التساؤل عما إذا كانت رواية «البيكارسك» نتاجاً مباشراً معدلاً للمقامات العربية ، خاصة وإنها نشأت أول ما نشأت فى أسبانيا ، فى القرن السادس عشر ، بما لهذا القطر من علاقات وثيقة مع الثقافة العربية . إن بطل المقامات العربية ، سواء كان أبا الفتح الاسكندرى ، فى مقامات الهمذانى ، أو أبا زيد السروجى ،

فى المقامات الحريرية ، أو غيرهم - تلك الشخصية الذكية الفكهة ، التى تدور حولها ملح الرواة ونواذرهم - لا يكاد يختلف عن بطل رواية «البيكارسك» الذى رسم إيسن شخصية يظلة «بيرجنت» على نهجه . وقد أشعل هذا البطل الشعبى «الإبسنى» خيال رافى الدويرى ، وقاده فى رحلة عودة إلى أبطال المقامات العربية ، فكانت مسرحية الفهلوان ، التى أطلق عليها المؤلف وصف «مقا - م - مسرحية» ، والتى سعى فيها إلى مسرحة المقامات ، كما مسرح إيسن رواية «البيكارسك» .

ولكن يبقى السؤال : لماذا أعاد رافى الدويرى كتابة هذه المسرحية بعد أربع سنوات ، أنتج خلالها مسرحية بعيدة كل البعد عن شكل المقامة ، وهى مسرحية الثلاث ورفات ؟

لقد وجدت رحلة البحث عن إجابة لهذا السؤال ، تفودنى إلى مسرحية أخرى ، كتبها الدويرى قبل الفهلوان بخمس سنوات - أى عام ١٩٧٩ ، وهى مسرحية قطة يسج - ت - رواح ، التى نشرت عام ١٩٨٢ ، وحازت على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٣ . وفى هذه المسرحية ، غاص الدويرى إلى أعماق التراث الفرعونى المصرى المصرى ، بأساطيره وطقومه وشعائره ، بحثًا عن قيمه التقدمية الأصيلة ، ونسج دراما شعبية ، طقسية احتفالية ، تقيم معبرًا شعريًا استعاريًا بين صراعات الماضى وصراعات الحاضر .

وبعد رحلته التراثية الفرعونية هذه ، كان من المحتم - وفقا للبنية الجدلية لعقل الدويرى وخياله الإبداعى - كان من المحتم أن يسافر الكاتب

فى رحلة تراثية أخرى ، إلى المرحلة الحضارية الرئيسية الثانية فى تاريخ مصر ، وهى مرحلة الحضارة العربية الإسلامية . وعاد الدورى من رحلته التراثية الفنية الثانية بـ «مقا - م - سرحيته» وفهلوانها . وإذا كانت مسرحية قطة بسبع - ت - وواح ، تمثل قضية استلهم التراث ، فى محاولة لإيجاد شكل مسرحى مصرى أصيل ، فإن مسرحية الفهلوان تطرح نقيض هذه القضية ، إذ تستلهم التراث لإيجاد شكل مسرحى عربى أصيل . وتطرح المسرحيتان معاً سؤالاً جديلاً هاماً هو : إذا حاولنا استلهم التراث فى المسرح ، فأى تراث نستلهم ، وتراثنا جماع حضارات عدة ؟ وقد أجاب الدورى على هذا السؤال فى **بلائع الفهلوان فى وقائع الأومان** ، فمزج شكل «الدراما الطقسية الشعبية» ، كما صاغه فى قطة بسبع - ت - وواح ، بشكل «المقا - م - سرحية» ، كما بلوره فى مسرحية الفهلوان ، ومزج الأزمنة والأمكنة والحضارات ، ليطرح رؤية تنصهر فيها الخلاقات الثقافية ، والحضارية ، والعقائدية ، وتلدوب فى مفهوم تقدمى وأصيل ، للهوية المصرية / العربية / القبطية / الإسلامية .

وقد كان من المحتم أن تؤثر هذه الرؤية التركيبية الجديدة ، لمفهوم استلهم التراث ، على البنية الفنية للمعالجة الجديدة لمسرحية الفهلوان . فبالرغم من أن المؤلف يصف هذه المعالجة الجديدة بأنها «رؤية مقا - م - سرحية» ، مثل **الفهلوان** ، إلا أننا إذا عقلنا مقارنة سريعة بين النصين ، فسنجد أن هذا الوصف لا يتسق مع بنية المعالجة الجديدة .

إن بنية «المقامات» - م - سرحية» ، تعتمد على تمركز الأحداث أو الرواية ، في حلقاتها المتعاقبة ، وخيوطها المتشعبة ، حول شخص واحد - مثلها في ذلك مثل المقامات ، وهذا ما نجده في الفهلوان ، ولا نجده في بدائع الفهلوان ، فبدائع الفهلوان تعتمد بنية ثنائية ، تقوم على التناقض والازدواج : تناقض وازدواج الأرملة ، والطوقوس الشعبية التراثية ، وتناقض وازدواج الألعاب التكررية الجماعية ، مع الأحلام والأوهام الفردية ، وتناقض وازدواج بطل المسرحية : هبشان بن أبى غبشان ، الشهير بالفهلوان ، والشيخ عز الدين ، طالب العلم بالأزهر . وتمتد سمة التناقض والازدواج إلى ثنائيات سمراء وزلاية ، ثم زلابية وأم الخير ، وأبو الرداد وأبو الخير ، فى طقس الفيضان ، ثم إلى السلطان المملوكى والفرعون المعجور فى نهاية المسرحية .

ورغم أن المسرحية الأولى - الفهلوان - لا تخلو من عنصر تناقض وازدواج ، يتمثل فى المقابلة المقصودة بين الفهلوان وعادل ، أو شلمع ، البطل الشعبى الإيجابى ، إلا أن هذا العنصر لا يتبلور إلا فى الجزء الأخير من المسرحية ، المعنون «المقامة الأسطورية» ، بينما يمثل الفهلوان وحده بؤرة التركيز فى الأجزاء ، أو «المقامات» الثلاث الأولى ، ويستحوذ على إعجابنا بخفة ظله ، ونزقه ، والأعْيى ، ولا نملك إلا أن نتعاطف معه رغم طيشه ، واثباته ، وتهوره ، خاصة وإن المؤلف نفسه ، يُضمّن نصه صوتاً متعاطفاً مع الفهلوان ، مشفقاً عليه من مصيره ، وهو صوت «طيف

الفئة الغامضة» ، التى ترفرف حوله كملاك حارس فى بداية المسرحية ، ثم تظهر بين الحين والآخر لتعلن حسرتها عليه . وقد أحسن المؤلف حين حذف هذه الشخصية فى معالجته الثانية ، كما حذف قصة رواج بطلته من ابن شهيندر التجار ، وهربها مع الفهلوان ليلة الزفاف - وهى القصة التى تشكل أحداث «المقامة الأسطورية» ، والتى تعد أضعف حلقات المسرحية الأولى ، وأكثرها خطائية ومباشرة .

وفى المعالجة الجديدة ، أدى المزج بين شكل المقامات وشكل الدراما الشعبية ، الطقسية الاحتفالية ، إلى إثراء البعد الجماعى للحدث ، فغلبت اللوحات الجماعية على النص ، واكتسب إمكانات استعراضية وموسيقية واضحة ، اقتربت به من شكل الأوبريت الشعبى . وعمق المؤلف أيضاً فى معالجته الجديدة ، البعد السياسى للعرض ، فأضاف مجموعة العسكر ومقدمهم ، ومجموعة البصائين ومقدمهم ، أو رئيسهم ، وأبرز تعاون الفهلوان معهم فى ترسيخ الظلم ، عن طريق ترويج الأساطير ، فغدا الفهلوان فى النص الجديد ، بوقاً إعلامياً ، للنظام الفاسد ، وأكثر ضرراً وخطراً على الجماعة . لقد كان الفهلوان فى المسرحية الأولى فنائاً متغلقاً على أحلامه ، يلعب لعبة إشباع وهمية ، يفقد خلالها ذاته وحيثيته الحقيقية ، والوهمية أيضاً ، فيغدو ضحيتهما الأولى . لكننا حين نلقاه فى المعالجة الثانية ، نجده وقد نبئت له أنياب ومخالب ، وتحول من مدمر لنفسه إلى مدمر للجماعة ، ومن متوهم ، متغلق فى دائرة الأحلام

، إلى بائع للأحلام ، فى لعبة السلطة والتسلق . لقد كان المؤلف يدرك الوجه القبيح للفهلوان فى مسرحيته الأولى ، كما يتضح فى الجزء الأخير من المسرحية ، لكنه حاول أن يقاوم هذا الإدراك طوال المسرحية ، ربما تحت تأثير سحر المقامات وأبطالها ، وسحر «بيرجنت» .

وقد أتاح هذا التحول فى شخصية البهلوان ، من صعلوك حالم ، كما كان فى النص الأول ، إلى موظف فى جهاز الإعلام الرسمى ، فى النص الثانى - أتاح هذا التحول للمؤلف فرصة التناول المزدوج للطبقات الشعبية ، فوجدناه فى طقس «ستمطر المطر» ، يتناول الطقس تناولاً ساخراً باعتباره قوة تقييب رجعية ، وتمثيلية مصنوعة ، ولعبة إشباع وهمية . وامتد هذا التناول الساخر إلى لوحة موكب السلطان الفرعون فى نهاية المسرحية ، وهى لوحة تقابل وتعارض الحلم الجماعى التلقائى ، الذى فجره طقس الفيضان فى نفس الجماعة فى اللوحة الرابعة . قرأت الدويرى يطرح التراث فى نصه هذا من منظورين مختلفين ، متعارضين ، فيجسده حيناً كطاقة روحية ، وتلخيص رمزى لتلقائى لمخزون خبرة الجماعة ، وتاريخها ، وقيمها ، وأحلامها ، ثم يحذرنا من مزالق الاستغراق فيه ، ويصيرنا بخطورته ، حين توظفه الأنظمة القهرية لتدعيم سلطتها .

وتمتد هذه الرؤية النقدية المزدوجة للتراث ، إلى الفن أيضاً ، الذى يتجسد مسرحياً هنا ، فى فرقة المحبطينية ، المسماة بجوق الليالى الملاح . فالفن ، ممثلاً فى هذا الجوق ، يستطيع أن يلعب دوراً هاماً فى التوعية ،

وتعزية الأوهام ، والسخرية منها ، كما يحدث فى اللوحة الأولى . والفن له دوره الهام الإيجابى أيضا فى تقوية روح الجماعة ، وصلتها بمنابعها الأصيلة فى التراث ، كما يحدث فى لوحة طقس الفيضان . لكن الفن قد يغدو أيضا سلاحا فى يد السلطة الغاشمة ، يهزل لها ويطل ، ويتقدم مواكبها بالرقص والغناء ، كما يحدث فى اللوحة الأخيرة ، حين تلعب رلاية دور عروس الخير ، فى لعبة تقمص السلطان الملوكى لشخصية الفرعون ، إله النيل .

وإذا كانت بنية المسرحية الفنية والفكرية تتشكل وفق مبدأ الإدراج والتناقض - أى انقسام كل فكرة وعنصر من العناصر إلى سالب وموجب ، فليس من الغريب أن نجد الآلية الفاعلة ، الأساسية ، فى إنتاج الحدث المسرحى فى هذا النص ، هى التكرار ، وتوالى الأقنعة ، فما التكرار إلا إدراج وتناقض . إننا إذا حاولنا أن نسرد أحداث هذه المسرحية ، فسنجد أنفسنا نحكى عن سلسلة من التحولات التكرارية فى الأدوار والأقنعة . ففى اللوحة الأولى ، يتوهم الفهلوان أنه السلطان ، ولا يلبث التوهم أن يفضى إلى التكرار فى ملابس السلطان ، حين تصل جوقة المحباظين . وفى اللوحة الثانية ، يتكرر الفهلوان فى رى العرافة المعجور ، وتصاحبه أمه فى رى الندابة . وفى اللوحة الثالثة ، يلعب الفهلوان لعبة «المائدة الوهمية» ، بمساعدة جوق الليالى الملاح ، ويتمص دور السلطان ، بينما تلعب أمه دور المنادى ؛ ثم يحضر الفهلوان «ثلاثة بلايص البسها ثيابا

فاخرة وطيا ليس سابلة وفوق فوهاتها عمائم مدورة» ، يلعبوا دور التجار ، وتحول الأم إلى مسرور الجلال . وتنتهى اللوحة بالفهلوان يلعب دور الفارس ، إذ يخرج لإنقاذ سمراء من رواجها إلى السلطان العجور ، «متمسقا سيفه الخشبي» ، بينما تخرج الأم فى صورة الساحرة الطائرة ، «وقد امتطت ظهر مقشدة من جريد النخل الجاف» . وتتوالد الأقمعة ، وتتوالى التحولات فى اللوحة الرابعة ، إذ يشترك الجميع فى طقس الفيضان، باستثناء سمراء ، التى ترفض «ملاعيب الوهم والتوهم» . وتصل ألبة التنكر إلى ذروة نشاطها فى اللوحة الخامسة الختامية ، التى تبدأ بطقس الاستسقاء ، وقناع الساحر ، مستمطر المطر ، الذى يرتديه الفهلوان، فيقنع الناس بأن نشأة الخشب هى قطرات المطر . وتستفرغ من قناع الفهلوان هنا أقمعة فرعية أخرى ، يتظمها طقس الإخصاب والولادة المزيف . وفى مقابل هذا التنكر السلبى الهدام ، يطرح المؤلف ضربا من التنكر الإيجابى ، فيجعل البطل الإيجابى ، عز الدين ، يقاوم التنكر بسلاح التنكر ذاته ، فيرتدى قناع عرافة عجور ، وتساعد سمراء ، فتمثل دور الوسيطة الروحية ، بينما يرتدى طاجن ، المحبظتى ، ثياب سمراء . ويتكرر هذا الطرح الثنائى ، السلبى والإيجابى ، لفعل التنكر ، فى الجزء الثانى من اللوحة ، فترى السلطان المملوكى يرتدى قناع الفرعون القديم وأرديته ، وينخرط فى تمثيلية هزلية تحاكى طقس الفيضان ، وتهدف إلى الإيهام والتضليل . ويعقب ذلك ظهور عز الدين وسمراء فى ثياب

مجدولين ، وينجحان فى إثارة الجماهير ، وتقويص الأوهام ، ومعها
موكب العرس السلطانى .

ولا يقتصر نشاط آلية التكرار على توليد أحداث المسرحية المادية فقط ،
بشقيها السلبى والإيجابى ، بل يمتد إلى تنظيم حركتها الداخلية ودلالاتها
الكلية . فالنص فى مجموعة ، ينمـو ويتقدم وفق حركة تحول دائمة ، من
المستوى الواقعى إلى مستوى الوهم ، أو الحلم الفردى والجماعى ، يترتب
عليها بالتناوب ، إما :

١- تخطى الموقف الواقعى إلى أعماقه الشعورية والوجدانية ، ومنابعه
التراثية ، كما يحدث فى طقس الفيضان .

٢- أو تزيف الموقف الواقعى ، وتحويله إلى نقيضه السلبى الكاذب ،
كما يحدث فى مشاهد مستمطر المطر ، وموكب السلطان ، ولعبة المائدة
الوهمية ، مثلاً .

٣- أو تغيير الموقف الواقعى الزائف ، وتحويله إلى نقيضه الإيجابى ،
كما يحدث فى مشاهد تنكر عز الدين وسمره .

وفى كل الأحوال ، تفضى حركة التحول الدائم هذه ، من مستوى
الواقع إلى مستوى الوهم أو الحلم - أى من مستوى الوجه الحقيقى إلى
مستوى القناع ، إلى تخطى حدود الزمن والهوية ، التى تميز المسرحية

الواقعية ، فيتحول النص برمته إلى وحدة رمزية طقسية ، لا يحد فضاءها
الحركى زمن محدد .

وأخيراً ، فإن مسرحية بدائع الفهلوان فى وقائع الأرمغان ، تمثل فى
يقينى ، إضافة هامة إلى التجارب التى تسعى إلى استلهام التراث ، لإبداع
شكل مسرحى عربى مصرى تقدمى . فهى مسرحية تزخر بمادة تراثية غنية
منوعة ، وتنظم مادتها فى بنية فنية جديدة متماسكة ، تجمع بين شكل
المقامات العربية ، والطقوس الشعبية ، الدرامية والاحتفالية ، وتطرح
مفهوماً تقدمياً ، وخصباً وروحاً ومتسامحاً ، لطبيعة وحقيقة هويتنا
كمصريين عرب .

لينين الرملى

وسعدون المجنون

يمثل لينين الرملى ظاهرة متميزة ، فريدة ، فى المسرح المصرى المعاصر . فهو الكاتب المسرحى الوحيد الذى وهب نفسه للمسرح قلباً وقالباً ، فلم يحترف مهنة أخرى إلى جوار الكتابة المسرحية ، بل جعل المسرح حرفته وهوايته وحياته ، فغدا بحق رجل مسرح بالمعنى الجامع الشامل للكلمة . وهو أيضاً من الكتاب القلائل الذين لا يعترفون بالفصل بين الكلمة والصورة والفعل فى المسرح ، أو بين الجدية والمتعة ، أو بين الفكر والفن . فهو كاتب يدرك بوعى عميق تعدد لغات التعبير المسرحى ، ويستغلها جميعاً فى ترجمة رؤيته التحليلية للواقع ، إلى صور ومواقف مسرحية بليغة ، وإلى أشكال درامية جديدة جريئة مبتكرة .

ورغم الجسارة والابتكار ، والتقنيات الباهرة ، ورغم التجديد فى أشكال الكتابة المسرحية ، التى تدخل بجدارة تحت باب التجريب ، يظل مسرح لينين الرملى مسرحاً شعبياً بالدرجة الأولى ، يخاطب كل فئات المجتمع ، مهما اختلفت مستوياتها الثقافية ، ويلامس الواقع ملامسة حميمة ، دون أن يضحى بالمتعة الفكرية والجمالية والترفيهية . فالضحك

فى مسرح لينين الرملى ، لا ينسينا الواقع ، أو يغيبنا عنه ، بل يعمق من إدراكنا له ، ويكثف الوعى به ، بل ويدفعنا دفعاً إلى إدراك مواطن الخلل فيه ، والتفكير فى إصلاحها .

ويسمى مسرح لينين الرملى فى هذا الصدد ، إلى ما يمكن أن نسميه بالتوجه الشكسىرى فى المسرح ، ونقصد به الاتجاه ، الذى يؤمن بحرية الفنان فى توظيف النظريات والقوالب المسرحية الموروثة ، وتعديلها بما يناسب روح العصر ، كما يؤمن بحرية الفنان فى التجريب والابتكار ، بشرط ألا يقود التجريب إلى التغريب الذى ينأى بالمسرح عن العامة . وغنى عن الذكر أن هذه الحرية لا تتوفر للفنان إلا حين يهضم التراث المسرحى ، المحلى والعالمى . وقد فعل لينين الرملى هذا ، من خلال دراسته فى معهد الفنون المسرحية ، ومن خلال قراءاته الواسعة ، واجتهاداته الشخصية ، وممارساته العملية . ولهذا ، وجدناه ينتقل بحرية وجراءة بين النظريات الدرامية المختلفة ، والتيارات والمدارس المسرحية المتباينة، يتقى منها ما يناسبه ، ويميد صياغته فى صور جديدة مثيرة .

ورغم غزارة إنتاج لينين الرملى ، لا نحمده يكرر نفسه من مسرحية إلى أخرى ، من ناحية الصياغة المسرحية أو التشكيل الفنى . فأهلاً بكوات، تختلف جذرياً فى شكلها الفنى عن بالعربى الفصيح ، أو وجهة نظر ، أو عفريت لكل مواطن ، أو الهجمى ، أو أنت حر ، أو غيرها من أعماله . إن كل مسرحية من هذه المسرحيات ، تمثل إبحاراً جديداً فى مجال التشكيل

المسرحى ؛ ورغم ذلك ، لا يملك المستمع لأعمال لينين الرملى ، إلا أن يرصد ملمحين أساسيين متكررين ، يجمعان بين كل هذه الأعمال ، فى وحدة فنية وفكرية واحدة ، تقوم على التكرار والتنويع .

أما الملح الأول ، فهو ملمح فكرى ، يتمثل فى محاولة لينين الرملى سبر أغوار الوضع الحضارى المعاصر ، فى مصر والعالم العربى ، والبحث عن جذوره وأسبابه . ففى المسرحية تلو الأخرى ، نجد إلحاحاً من المؤلف على فكرة الانقسام - الانقسام بين المظهر والمخبر ، بين الكلمة والفعل ، بين الوهم والواقع ، وبين الوجه والفتنة . ويرى لينين الرملى إن هذا الانقسام ، هو مصدر الخلل الرئيسى فى حضارتنا ووضعنا الراهن ، وإن اعترافنا بوجود هذا الشرخ ، هو أول خطوة على طريق الشفاء .

أما الملح الثانى ، المتكرر فى أعمال لينين الرملى ، فهو ملمح فنى ، يتمثل فى قناعته بأن الشكل المسرحى الدرامى ، أى الشكل الفنى ، لا بد وأن يترجم المضمون الفكرى . فالانتقال الزمنى الفنتارى فى أهلا يا بكوات ، يترجم عن طريق تغير المنظر المسرحى ، من الحاضر إلى الماضى ، فكرة تسلط الماضى على الحاضر ، وانقسام الإنسان المصرى والعربى بين التخلف والتقدم . كذلك تترجم الصور المسرحية المتقاطعة ، المتداخلة ، فى بالعربى القصيح ، وكذلك الموقف الرئيسى ، فكرة التفتت العربى ، وصراع الوجه والفتنة . وفى عفریت لكل مواطن ، ينقسم البطل إلى

شخصيتين متعارضتين ، مثل د. جيكل ومستر هايد ، تحت وطأة القهر والنفاق الاجتماعى . وتعدد الأمثلة التى يضيق بنا المجال عن ذكرها .

وفى أحدث مسرحياته - سعدون المجنون ، التى تعرض الآن على مسرح الزمالك ، يواصل لينين الرملى قراءته التحليلية الفنية للواقع المصرى والعربى المعاصر ، ويستخدم مبضع السخرية ليكشف لنا مواطن الخلل وأوجه القصور . وقد أثبت الرملى فى هذه المسرحية أن المأساة هى الوجه الآخر للملهاة ، وأن الضحك يمكن أن يتزعم من أعماق لحظات الصدق والألم .

يعود لينين الرملى فى هذه المسرحية إلى فكرة التقابل بين الأمانة المتعارضة ، وإلى فكرة الخلل العقلى ، اللذين استخدمهما من قبل فى أهلاً يا بكوات ، وعفريت لكل مواطن ، ليجسد من خلالهما مأساة انهيار المشروع القومى الناصرى ، وأثر هذا الانهيار على جيلنا - الجيل الذى ولد فى أتون مأساة فلسطين ، وعاش حلم التحرر والقومية العربية ، ثم انكسر مع النكسة ، ووجد نفسه على مشارف نهاية القرن ، وقد تقلص حلمه القومى وإلى تسديد الديون !

فبطل المسرحية ، سعدون ، مصرى آمن بالثورة ، وتعصب لها تعصباً أعماء عن مثالبها ، ودفعه إلى خيانة أقرب الناس إليه باسم المبادئ ،

وحماية الثورة من أعدائها - وحين أتهارت الأحلام مع النكسة ،
رتبت أوهاماً رملية متحركة ، انفصل عن الواقع ، ورفض مجابهته ،
وتعلق بأهداب الزمن القديم الذى خاته ، فكان مصيره مستشفى الأمراض
العقلية!

وحين يخرج سعدون بعد ربع قرن إلى عالم التسعينيات ، يصر على
إنكار الحاضر ، وإنه مازال فى الستينيات ، ويكاد وهمه أن يفرق أسرته .
ويستغل لين الرملى هذا التعاوض بين الزمنين ، ليفجر قدراً هائلاً من
المفارقات الضاحكة ، التى تعرى مثالب كل من العصرين تعرية مأساوية
مؤلة ، فإذا بأوهام الماضى تسدد ، وإذا بالواقع المعاصر فى التسعينيات ،
يكشف عن حقيقته الكابوسية ، التى لا يمكن قبولها أو التعايش معها .

إن المقابلة بين الستينيات والتسعينيات ، تفجر كلاً من الزمنين ، فإذا
بالستينيات تبدى حلماً عبثياً دون كيثوتيا ، وإذا بالحاضر يتبدى وهماً
كابوسياً هلامياً .

ولأن يحيى الفخرانى وأبو بكر عزت وأحمد راتب وهالة فاخر هم
أبناء جيلنا - جيل الأحلام الرائعة والانكسارات الفادحة ، لم يكن غريباً
أن يأتى أداؤهم مفعماً بالصدق المزعج والسخرية اللاذعة ، فكان كلاً منهم
كان يتحدث بلسانه ، ويمرئ مواجعه ، ويجهر بآلامه ، رغم الفكاهة
العامة ، وكل ما فجره من ضحكات .

وإذا كان يحيى الفخرانى قد أثبت موهبته المسرحية الكبيرة ، وحضوره الساخن من قبل ، فإن أدائه فى **سعدون للجنون** ، يمثل رغم ذلك ، ميلاداً جديداً بالنسبة له ، فكان الدور قد فصل تفصيلاً له ، نفسياً وفكرياً وجسمانياً ، فجاء أدائه قمة فى الصدق والفكاهة ، وتمكن من تحقيق تلك المعادلة شبه المستحيلة ، بين الهزل والجسد ، بين الكاريكاتورية الصارخة والاندماج الواقعى المقنع ، وحقق شمولية التمييز بالوجه والصوت والجسد ، فكانت خطوته تفصح عن الحيرة والتردد ، والتعلق بين زمنين ، كلاهما كاذب ، وكانت نبرة الصوت تحمل رنة تشنج هستيرى ، تشى بجهوده اليائسة للتشبث بالماضى ، رغم اقتياق الوعى فى نفسه ، وكانت تقلصات وجهه ، وترنحات جسده ، تترجم تمزقه بين العالمين . وقد كدت فى لحظة أن أصدق أنه جُنُّ بالفعل ، وذلك حين ألقى مونولوجه التكمشى ، وخفت عليه حقاً . لم يكن هذا تمثيلاً ، بل كان صرخة انتزعت من أعماق القلب ، صرخة جيل بأكمله ، وُقِعَ إلى السماء السابعة ، ثم هوى إلى حفرة من نار .

وكون يحيى الفخرانى مع أحمد راتب ثنائياً لا ينسى ، حفر مكاناً دائماً فى الذاكرة ، خاصة فى **المشهد الأخير** ، الذى يحكى تاريخ مصر الحديث والثورة . ولو لم يكن بالمسرحية سوى هذا المشهد فقط ، لكان كافياً . لقد جاء إيقاع الأداء هنا معجزاً ، نزع عن العيون والعقول غشاء العادة والاعتياد ، وأبرز المفارقات العيشية فى تاريخنا ، فليذا بضوء باهر

حارق ، يضىء الحقيقة ويحرق الأوهام . قالت ابنتى ، ذات العشرين ربيعاً : «الآن فهمت ، وهكذا يروى التاريخ » !

لقد جسد أحمد راتب ، من خلال دور السكير المحبط المتكسر ، كل آلام الانكسار ، وذلك فى هدوء وثقة ، ودون تشنجات ، ودون أن يضحى بقطرة واحدة من قطرات الفكاهة والسخرية التى شبع بها المؤلف دوره . لقد سعدت بأحمد راتب مسعدة لا توصف ، فمئذ ومن وأنا أتوق إلى رؤيته فى دور يليق بموهبته العريضة وحضوره الحميم .

وكانت سعادتى أكبر بالجميلة هالة فاخر ، التى علمها والدها ، الراحل القدير فاخر فاخر ، فنون الأداء فأجادتها ، لكنها لم تمارسها على هذا النحو من قبل . لقد كنت أنتظر هالة منذ زمن طويل ، تخبطت فيه فى أروقة ودعاليذ المسرح التجارى . وهاهى قد جاءت أخيراً إلى الفضاء الذى يليق بمن هى فى مثل موهبتها ، وأرجو منها ألا تقبل بعد الآن أدوراً أقل قيمة ، فقد وصلت إلى مرحلة رائعة من النضج الفنى ، وجسدت باقتدار كل تقلبات الشخصية فى بساطة آثرة .

أما الممثل الكبير أبو بكر عزت ، فهو غنى عن التقييم ، وإن لم يكن ، مع الأسف ، فى «الفوومة» تماماً يوم أن شاهدت المسرحية . لقد بدا منفصلاً ، منعزلاً عن سياق المسرحية طول العرض ، باستثناء مشاهد قليلة ، كان أبرزها أدائه المثقن ، الساخر الهادئ ، فى مشهد

الشارع، فقد جسد من خلال إيقاع الأداء لب الشخصية ، وكان بحق رجلاً لكل العصور !

وكانت فاكهة العرض ، هى الأستاذة الرائعة أمينة رزق التى لف دفتها العرض كله ، فكانت أشبه بالمنظم الرئيسى للدرجة حرارة الأداء ، وللإيقاع الشعورى للأحداث ، ولتنوع استجابة المتفرج . كانت مايسترو الأداء، وضابط الإيقاع بحق . أبقاها الله لنا ، وزادها دفتاً وتوهجاً .

ولا يفوتنى هنا أن أشيد بالأداء الجيد لكل من الشاب الواعد ، الذى قام بدور جهاد ، وكذلك الطفل الرائع ، الذى قام بدور إبن الأخ الكبير، هجرس ، فقد أشاعا جواً من البهجة والتفاؤل ، خفف من وطأة هذه القراءة المؤلمة للواقع .

وعذرى فى عدم ذكر اسميهما ، عدم وجود برنامج مطبوع يذكر أسماء المشاركين فى العرض .

ولا يفوتنا أيضاً أن نحي المنتج المخرج ، شاكراً عبد اللطيف ، على مجازفته بإنتاج هذا العرض للقطاع الخاص ، فهو عرض يليق بالمرح القومى ، ولا يناسب جمهور الصيف والسياح العابرين . لقد كانت مجازفة مستحسب له فى تاريخه الفنى . ورغم ذلك ، تحتم علينا الأمانة النقدية أن نذكر بعض العيوب التى كتت أود لو تلافها ، وخاصة ، الديكور المزدحم ، الذى افتقر إلى التناسق اللونى والتشكيلى ، وشكل عبثاً

دائمًا على عين المتفرج في كل المشاهد . وكان في استطاعة المخرج أيضًا أن يثرى العرض ، عن طريق الاستعانة ببعض المواد الفيلمية المتاحة ؛ فالنص يفسح المجال لها ، بل ويستدعى وجودها بشدة وإلحاح ، خاصة في المشهد الذي يستدعى حرب ٦٧ ، أو حرب العبور ، أو جنازة عبد الناصر . لقد كان من شأن هذا أن يثرى الخليفة التاريخية للنص ، ويزيدها سخونة . ولا أدري هل السبب هو فقر الميزانية ، أم عدم توفر المادة الفيلمية ، أم ماذا؟!

ورغم هذه الانتقادات الطفيفة ، يظل عرض سعدون المجنون من أفضل العروض المتواجدة على ساحة المسرح المصري الآن ، وأكثرها صدقًا وإمتاعًا .

محمد صبحي وعيلة كامل

وعناق الشعر والكوميديا في .. «وجهة نظر»

حين قبلت عيلة كامل دور الفتاة العمياء سنية ، في مسرحية وجهة نظر ، حذرنا البعض من العمل في مسرح القطاع الخاص . لكن عيلة قالت ببساطة : «أنا لا أعمل مع القطاع الخاص . إنني أعمل مع لينين الرملي ومحمد صبحي» . قصت على هذه الحادثة الصديقة العزيزة ، الناقلة المسرحية ، عيلة الرويني ، ونحن في طريقنا إلى الإسكندرية لمشاهدة عرض آخر من عروض القطاع الخاص الجديدة ، أصابنا جميعا بالإحباط ، وضاعف من مخاوفنا على عيلة كامل التي نعز بها كثيرا .

وحين شاهدت عرض وجهة نظر ، تذكرت فجأة ما حكته لي عيلة الرويني ، وجملة عيلة كامل القصيرة الموجزة . بهرني وضوح رؤيتها ، وصدق حدسها الفني . لقد استطاعت عيلة كامل أن تحدد بذكاء قاطع كالسيف ، ذلك الموقع الفني المتميز الذي تحتله فرقة «ستوديو الممثل» على خريطة مسرح القطاع الخاص في مصر ، ولخصت في إيجاز بليغ تاريخ هذه الفرقة المشرف ، الذي يذكر إنها قدمت يوما مسرحية هاملت لوليام شكسبير ، في عرض رفيع متميز ، وهو ما لم يفعله مسرح الدولة حتى الآن .

لقد أصابت علة كامل حين قبلت أن تعمل مع فرقة «ستوديو الممثل» دون غيرها من الفرق ، فهذه الفرقة الدائمة ، التي أنشأها الفنان محمد صبحي ، وأصبح مؤلفها «المقيم» الكاتب المسرحي لينين الرملى ، تمثل تياراً خاصاً متفرداً فى القطاع الخاص ، شعاره عدم تقديم التنازلات ، بدءاً بعدم السماح بالمشروبات أو التدخين أو قرقزة اللب والتهام السندوتشات أثناء العرض ، وانتهاءً بتقديم الكوميديا الراقية ، ذات الدلالات الفكرية العميقة ، والمستوى الفنى الرفيع . لقد تمكنت هذه الفرقة من الاحتفاظ بدرجة كبيرة من النقاء الفنى ، فلم يصيبها التلوث التى استشرى فى معظم الفرق الأخرى ، ونجبت من عدوى الترخص التجارى ، والبلاهة الفكرية ، التى امتدت حتى إلى بعض عروض مسرح الدولة . ورغم أن فرقة «ستوديو الممثل» تنتمى إلى القطاع الخاص ، وفقاً لبنيتها الاقتصادية ، التى تفرض عليها - فى ظل الضرائب الباهظة وغياب دعم الفن الجاد - أن توجه كالفرد الأخرى إلى فئة القادرين من الشعب ، إلا إنها تختلف عن غيرها من الفرق فى توجهها الدائم إلى تلك القلة الواعية ، من جمهور القادرين ، التى تذهب إلى المسرح لإشباع حسها الفنى والجمالى ، لا لإشباع غرائزها الدونية .

وقد عملت علة كامل مع لينين الرملى فى مسرحيته البديعة هفريت لكل مواطن أولاً ، فأدركت بحساسيتها الفنية الموهبة ، أن لينين الرملى فنان يسعى إلى الجماهير العريضة ، ولكن بشروطه الفنية الصارمة ،

ويكتب الكوميديا الفاقعة ، لكنه يغلفها دوماً بروح الشعر ، ويضمن أعماله موقفه الفكرى الواضح ، ورؤيته النقدية الواعية للواقع والحياة ، دون مباشرة فجعة ، أو خطائية ساذجة ، أو طنطنة فارغة . فالنقد فى مسرح الرملى ، سياسياً كان أم اجتماعياً ، فكرياً أم اقتصادياً ، ليس ذلك البهار الذى يرشه بعض كتاب القطاع الخاص على وجه نصوصهم ، ليخفوا رائحة العفن الحضارى والفكرى المنبعثة من باطنها . وهو أيضاً ليس ذلك التشديق الزائف أمام جمهور الاغنياء بالآلام الفقراء ، الذى نجده فى العديد من المسرحيات التجارية الهابطة ، والذى يدخل تحت باب النفاق الأخلاقى ، و«الزكاة» الفاسدة ، وإراحة الضمير بالغش والخداع . ولا أظن أن محمد صبحى ولينين الرملى يقبلان أن يقف على خشبة مسرحهما مثل أثرى من الإعلانات التجارية عن سلعة أمريكية استهلاكية ليستقد الانفتاح الاستهلاكى ، ويحذر الفقراء من ركاب «الحنزيرة» أو «الزلمكة» - أى المرسيدس ، فى لغة «المدرحين» .

ولأن الفن فى حالة لينين الرملى ومحمد صبحى هو موقف من الحياة ، يرفض الزيف والترخص ، لم يزيّف عرض وجهة نظر عبلة كامل فيها هى على خشبة مسرح «نيو أوبرا» ، كما عهدناها فى مسرح الجامعة ، وعرض دوب عسكر التجريبي ، وفرقة الورشة ، ومسرح الدولة .. لم يطنخ القطاع الخاص وجهها بأصباغه السوقية ، ولم يخنق تدفق إبداعها بشيابه الممزقة المقمطة ، المشلوحه ، ولم يكبل حركتها ، ويشل قدميها

بكعوبة العالية الرفيعة المتبخثرة ، التى تصيب حركة المثلثات فى عروضه
بما يشبه الكساح . هاهى عبلة بوجهها المغسول ، الخالى من المساحيق ،
وشعرها المعقوص فى بساطة خلف رأسها ، وحذائها الزحافى المعهود ،
وثيابها القطنية البسيطة ، المناسبة للدور ، وأسلوبها المتفرد فى الأداء ،
الذى يخفى تحت سطحه الطبيعى المنساب ، تكتيكًا مركبًا ، لمثلة قديرة
وروعيًا ثقافيًا وذكاءً إنسانيًا مرهفين .

لقد تمكنت عبلة كعادتها من إبداع نسق حركى وإيمائى وصوتى ،
يستند إلى نموذج اجتماعى واقعى مألوف ، ويجسد فى بلاغة مسرحية
عميقة موقف الشخصية فى الدراما الدائرة ، ونسيجها الشعورى فى
تحولاته ، وموقعها على السلم الاجتماعى فى واقعنا المصرى ، فكانت
نموذجًا لطالبة الثانوى البسيطة فى المدارس الحكومية الشعبية ، وهو نموذج
نراه فى الشارع كل يوم ساعة خروج المدارس ، فى صفوف الطالبات
المشابكى الأذرع ، اللاتى يحتمين بكثرة العدد من العيون الفضولية
المفتحمة ، ويعبرن عن امتزاج الزهو بالحجل فى نفوسهن بالضحك العالى ،
وبالمبالغة فى استخدام اليدين والأكتاف والرقبة فى التعبير ، والانحناء إلى
الأمام عند الضحك أحيانًا وأخفاء الوجه باليدين أحيانًا . وقد جسدت عبلة
نموذجها المختار باقتصاد ووضوح ، بطبيعتها المعتادة ، وخفة روحها
الواضحة . ولم تنس عبلة فى ترجمتها المقتنة لهذا النموذج الاجتماعى ،
الذى يصل النص المسرحى بالواقع المعاش ، دورها فى المسرحية . . دور

الإنسان المصرى المجهول ، الذى يتخبط فى متاهات الظلام ، التى تفرضها المؤسسة المهيمنة ، بينما يحلم ببصيص من الأمل ، ويحتفظ فى نفسه بطاقات من النور رغم العتمة . . فكانت خطواتها الخفيفة مزيجاً من الثقة والتردد ، وضمنت حركة ذراعيها الممدودين إلى الأمام ، وهى تلمس طريقها فى الظلام ، معنى الضراعة ، والتقطت بذلك حركة مؤثرة مألوفة ، نعهداها فى الأبطال ، ووظفتها للتعبير عن مشاعر الحيرة والقلق وانعدام الأمان . . وهى العث بالأصابع دون هدف بقماش الحقيقة القطنية المعلقة على كتفها .

وكونت عبلة مع محمد صبحى ، ثنائياً شديد الرقة والنعومة ، على فكاهته . ونقى محمد صبحى أداءه لدور الأعمى من كل الشوائب الميلودرامية ، فاقصر على إيماء دالة واحدة ، وهى ميل الرأس فى اتجاه الصوت ، مع إغماض العينين والخطوة الزاحفة المتحسنة ؛ ووظف عصاه فى الجزء الأول توظيفاً شديد الفكاهة ، فى تشكيلات حركية مع جسده المرن ، الذى يشبه العصا نفسها فى استقامته ونحوه . وحين تحول فى الجزء الثانى إلى عنصر القيادة الإيجابية ، والتوعية فى مجتمع التعمية الرمزي ، تخلص بذلك عن هذا النمط الحركى الكاريكاتورى ، وجسد فى استقامة الحركة استقامة الوعي . ومع إزداد شكوك المؤسسة تجاهه وتراكم علامات الاستفهام حول حقيقة عماء ، قدم لنا محمد صبحى فاصلاً راقصاً

بديعاً ، أثبت فيه لياقته البدنية المبهرة ، مما زاد اللغز كثافة وغموضاً
وأضاف جرعة جديدة من التشويق والترقب إلى العرض ، وكان فى كل
الاحوال تجسيدا مسرحياً بليغاً لمفارقة عمى البصر ونور البصيرة .

ويضيق بنا المجال هنا عن تحليل أداء الكوكبة الرائعة من الممثلين التى
أحاطت بمحمد صبحى وعيلة كامل ، وعلى رأسهم الثنائى الكاريكاتورى
اللاهث ، أحمد أبو زيد ومجدى عبد الحليم ، والفنانة القديرة هناء
الشوربجى ، التى يحسب للمؤلف لينين الرملى أنه أنقذ دورها من شبح
الميلودراما ، الذى رفرف حوله طوا، العرض ، وراوده عن نفسه بشدة فى
مناطق عدة ، فتمكنت من تقديم دور غنى جيد ، يضاف إلى رصيدها ،
وجسدت بتمكن وإقناع تمزق السكرتيرة بين ضميرها الحى وقيمها الخيرة ،
وبين إغراءات مجتمع الجشع واستثمار العاهات . وكانت هناء فى أفضل
حالاتها وهى تحاول باستماتة هستيرية أن تغمض عينيها عن الحقائق التى
يراهها البطل الأعمى ، محمد صبحى ، ببصيرته ونور العقل . وتتميز هانى
رمزى فى دور المثقف ، دارس القانون ، المصاب بنوبات الصرع والإحباط ،
كما أجاد شعبان حسين فى دور الشيخ عبد البارى ، رجل الدين ، وكونت
عزة ليبب مع رينب وهبى ثنائياً خفيف الظل ، أحاط دور عيلة كامل
الأساوى فى دلالاته ، بهالة من المرح والشقاوة الصيانية .

والحق أن محمد صبحى قد تعامل مع نص لينين الرملى الرمضى
الرقيق ، بنعومة وشفافية إخراجية ، بلسورت طاقته الشعرية ، وجسدت

استعاراته المحورية .. فكان ليكون حين العزى ، فى مشاهد الدور الأرضى من المؤسسة ، الذى يسكنه العميان ، بألوانه الباردة المسبلة ، الأبيض والأسود والرمادى ، وفتحاته المقوسة ، التى يسكن عمقها اللون الأسود ، فتذكرنا بأقية القلاع والسجون ، أو اللون الأحمر فتذكرنا بلهيب الجحيم ، وأرضيته التى تحاكى فى جزئها المرتفع الخلفى شكل العين ، إذ تتوسطها دائرة تذكرنا بحدقة العين والدائرة المغلقة فى آن واحد ، وتحف هذه الدائرة درجتان ، بعرض المسرح تتخذان شكل الجفن - كان الديكور عنصراً تعبيرياً فاعلاً ، عميق الإيحاء . ورسم محمد صبحى الإضاءة بحساسية شديدة لتعميق دلالة الديكور ، فجد من خلالها صراع النور والظلام ، وهو الصراع المحورى فى المسرحية .. كما وظف موسيقى محمد على سليمان توظيفاً ذكياً ، أذابها فى ثنايا العرض ، فكندنا ألا نلاحظها ، رغم إضافتها الملموسة إلى شاعرية العرض وحيويته .

وإذا كان العرض قد استدعى إلى ذهنى فى لحظاته الأولى رواية طار فوق عش المجانين ، التى تحولت إلى فيلم أمريكى فيما بعد ، إلا أنه سرعان ما تجاوز هذه الأصداء الأدبية ليقدم بناءً درامياً بديعاً ، يقوم على التقابل بين الدور الأعلى والدور الأسفل فى المؤسسة ، وبين قصة حب رقيقة وأخرى سوقية ، تجارية مبتذلة ، ويرتفع بفكرة مؤسسة العميان إلى مستوى المجاز الشعرى ، فتغدو صورة رمزية للواقع ، ويوظف التناقض بين النور والظلام ، والبصر والبصيرة ، فى تكوين مفارقة مركبة ، تفضح

آليات التعمية والتزييف التى يمارسها ساكنو الدور العلوى ، فى مؤسستا
الرمزية هذه ، التى يشبهها لينين الرملى فى موقع من النص بواحة خضراء
وسط الصحراء ! .

واخيراً ، فقد أسرنى ظهور عبلة كامل فى التحية الأخيرة بعد أحمد
أبو زيد وهناء الشوربجى ومحمد صبحى . . فقد كان هذا إعتراقاً منها
بأستاذيتهم وتاريخهم الفنى الطويل . . وكان تعبيراً عن أصالتها وتواضعها ،
رغم نجوميتها وشعبيتها الحديثة . . وليحملك الله يا ينيى من شيطان
الفرور ، وليهبك دائماً نور البصر والبصيرة . . فى الفن والحياة .

بهيج إسماعيل

ودرسه في الإفلات من الأنماط

قليلة هي العروض التى تعزف على أوتار النفس دون نشار ، فستقل من وتر إلى وتر بمهارة العازف المتمرس ، وتسلمك بسلاسة ورقة من حالة إلى حالة ، دون أن تظنى واحدة على الأخرى ، فتشبعك دون إرهاق أو تبلد أو تخمة .

وقليلة هي العروض التى تصل بالسخرية إلى عنف المأساة ، وبالكوميديا إلى رقة الشعر وحاسيته . وقليلة أيضاً ، بل ونادرة ، هي العروض التى يتمكن فيها المخرج - فى أيامنا المتهترئة هذه - من العثور على فرقة من العازفين الموهوبين ، تتعفف عن أنانية وتسبب الناشئين والفاشلين ، ناهيك عن قيادتهم قيادة حكيمة ، تبرر طاقاتهم ، دون أن تخل بتوازن المعزوفة .

وعرض لأرى .. لأسمع .. لا أتكلم ، لمؤلفه بهيج إسماعيل ، ومخرجه محمد أبو داود ، هو أحد تلك العروض النادرة . كان العرض مفاجأة بهيجة فى زمن عزت فيه البهجة ، وغلظت الأحاسيس ، ومعها الكوميديا ، وتدهورت القيم ، ومنها قيم الجمال والالتقان والالتزام .

لقد كتب بهيج إسماعيل نصاً نقدياً جريئاً ، يحمل صبيحة تحذير من تقوض الأحلام الشرعية ، والآمال المشروعة ، يقدم صحفياً مثالياً ، يمشق سلاح المبادئ ، مثل دون كيشوت ، ويؤمن بقدرته على محاربة الظلم والإجباط والتلوث بأنواعه ، وكأنه طفل برئ ، لا يدرى إلى أى هوة تردى عالمه . لكن القبح لا يلبث أن يصيبه فى مقتل ، فيكشف أنه انتصاراته الغائبة قد اسببتها جرثومة الذلة والمساومة ، وإنه قد تلوث دون أن يدرى ، فتحول من مصلح ومبشر - من «خليفة» يتفقد أحوال الناس تجوالاً ، أو «محافظ» على كرامة الإنسان - إلى بائع للأوهام الزائفة ، ومتاجر بالأم وطنه .

وهكذا ، ولج بهيج مناطق وعرة ، اجتازها بمهارة ، فسامر بمزج المأساة والملمهة ، وهو أصعب من الجمع بين ضربتين فى بيت واحد ، وقدم نصاً يتميز بشاعرية الإيحاء ، يستدعى إلى الذهن فى البداية دون كيشوت ، وفى النهاية أوديب ، كما تميز بإحكام البناء ، وسخونة الصراع ، ودقة رسم الشخصيات ، وبحوار درامى ذكى ، بوظف الصيغ الكوميدية المألوفة توظيفاً طارحاً مشيراً ، يتوثب فى إيقاعه ، وتتشرب فيه الملح والفكاهات ، ويزهو فى مجموعة بسرعة البداية ، والتنويع الشعورى الدقيق ، والاستغناء التام عن أى فائض عن الحاجة الدرامية .

وقد جاء ديكور نهى براده على نفس المستوى من الرقى والجودة والتعفف ، فكان أنيقاً دون بهرجة ، متناغم الألوان ، ذكياً فى سرعة تحولاته ، واقعياً فى مجموعه ، تعبيرياً حين يقتضى النص والإخراج .

وتعفف التمثيل عن الترهل والذاتية والإفراط ، فمارس الممثلون ضبط النفس القاسى ، رغم اغراءات المواقف الفكاهية بالإرتجال والاستطرد ، وكان تكشفهم هذا ، ومعظمهم نجوم ، مع ، اخلاصهم وتفاعلهم الحار ، إدانة لتبذل واستهانة الصغار المتكبرين .

تحمل محبى إسماعيل عبئاً هائلاً ، إذ كان عليه أن يفتح رواد مسارح عماد الدين بقبول نهاية شبه مأساوية ، بينما جاءوا للتسلية والهزار ، وقد أفلح ، وخاض ياقناع واقتدار معركة التحول من دون كيشوت ، المبصر الأعمى ، إلى أوديب ، الأعمى المبصر . وتمكنت الرائعة سوسن بدر ، بحضورها المقنع الرشيق ، وجمالها الفرعونى الأصيل ، واستقامتها النبيلة ، من الافلات من نمط الأداء الإغرائى المترخص ، الذى يرشحها له دور سكرتيرة رئيس التحرير ، فاستوفت أبعاد الدور الدرامى المركب كما رسمه المؤلف ، من خلال التنويع الذكى فى الأداء والصوت والحركة ، فأقلعت بحنكة المتمرس ، وبفضل تدريب المخرج الذكى ، من قبضة النمط التقليدى . كذلك أقلعت ماجدة ركنى ، بفضل ذكائها فى فهم الدور وقيادة المخرج ، من نمط بنت البلد الجلدعة ، التى تفل الحديد رغم الظلم والقهر ، فانتقلت منه بيسر وبراعة إلى العاشقة والعاملة ، وصوت الوعى والضمير . والحق أن التمثيل فى هذا العرض كان درساً فى استغلال الأنماط ثم الافلات منها - درساً قدمه كل من حسن حسين وناهد إسماعيل وسعيد رضوان وعبد الهادى أنور والمجدوعة كلها .

وتبقى تحية خاصة وأخيرة إلى الفنان محمد الصاوى ، الذى أقسح له هذا العرض ، ربما لأول مرة ، المجال لإبراز موهبته العريضة وتمرسه بألوان الأداء الكوميدي المتنوع ، والأداء الدرامى المقنع . لقد كان نصاباً ، وحالماً ، ورجلاً مطحوناً ، وخادماً مأكراً ، وصديقاً وفيّاً ، ومهرجاً ، فى آن واحد ، ثم هزنى إلى الأعماق فى المشهد المأساوى الأخير .

ولقد صمم وقاد هذا العرض ، مخرج جاد موهوب ، هو المخلص ، الموهوب ، محمد داوود ، الذى عانى الأمرين ، بل كل المرارة فى إخراجه إلى النور ، لكنه ثابر ببطولة حتى أتمه على خير وجه ، ومن الظلم الفادح ألا يؤتى أجره ، وأن يكون جزاؤه وجزاء ممثليه غياب الدعاية وخلو الجيب !

عباس أحمد

ولعبة مسرحية في خيمة عربية

في خيمة حملها المخرج عباس أحمد بنفسه على ظهر سيارة ييجو إلى الفردقة ، ونصبها في ساحة قصر الثقافة هناك ، وفرشها بالسجاجيد والأكلمة ، التي انتشرت عليها المائدة المربعة للجلوس المتفرجين ، في شبة دائرة ، لا يقطعها سوى كنية عربية منخفضة ، يحتلها الكورس والمغنون والممثلون أيضاً بين مشاهدهم ، في جو عربي مريح ، أنسانا عناء الرحلة في أنوبيس الثقافة الجماهيرية المهالك - رغم مظهره البراق - الذي استغرق ساعات من التدليل في القاهرة حتى دار محركه عند الظهر ، ثم تهاوى وارتمد ، وزفر ، وخمدت أنفاسه ، عند رأس غارب عند المغرب ، لنصل إلى الفردقة في سيارة أجرة ، في التاسعة مساء ، قبل العرض بساعة .

أقول في جو الخيمة العربية هذه ، التي بدت لنا في نهاية يومنا الشاق كواحة الخلد بين أطيان النعيم ، شاءت اللعبة ، أحدث تجربة مسرحية لعباس أحمد .

وقد استغرق إعداد اللعبة شهوراً طويلة من التدريب والمران ، أنفق فيها عباس أحمد وقته وجهده وقته يستضاء ، على فرقة الغردقة المكافحة ، التى أنشأت عام ١٩٨٠ ، وقدمت ١٧ عرضاً مسرحياً ، ثم تعثرت ، وتوقف نشاطها ، حتى جاء إليها عباس أحمد ، فتنف فيها روحاً جديدة ، وحماساً وأملأ ، فواصلت مسيرتها ، وكافأت منقلها بأن ألهمته تجربته المسرحية الجديدة هذه ، التى تمثل منعطفاً حاداً فى مسار الإخراجى ، فها هو يتخلى عن أسلوبه الملحمى التعليمى المعتاد ، الذى طبع كل أعماله السابقة ، ويتجه وجهة التمسرح ومسرح اليشة ، وها هو يتخلى عن صراحته المعهودة ، ليقدم لنا كوميدياً فولكلورية سياسية . فالنص الذى اختاره هو نص سعودى ، أنبته بيئة جغرافية وتاريخية لصيقة الصلة بالغردقة ، شديدة الشبه بها ، ومكان العرض ، أو اللعبة ، هو خيمة عربية تآلفها الصحراء ، يتوحد فيها الحضور فيما يشبه حفل سمر ، يتخلله مزاد علنى ، وعرض من عروض الحياة ، وطرب وغناء ، وفواصل أو استكشآت تمثيلية ، تتصل بخيط سردي يعطيها شكل الحدوتة . أما موضوع العرض فهو أيضاً نبت اليشة ، هو المصير العربى قديماً وحديثاً فى ظل الصراعات الداخلية والخارجية ، فى ظل عبوديتنا للخرافات والحزبيلات قديماً ، ثم للتكنولوجيا الغربية المستوردة حديثاً .

وكلمة اللعبة التى تصدر العرض كعنوان ، هى بديل ذكى للعنوان الاصلى للنص السعودى ، الذى أسماه مؤلفه ، محمد العيثم ، السنين العجاف . فكلمة اللعبة ، تشير إلى الفكرة المحورية فى العرض ، وهى

تغير قواعد اللعبة السياسية فى تاريخنا الحديث ، تحت وطأة التدخل الأجنبى ، الذى حول فرساننا إلى عبيد وعملاء للغرب المستغل ، وإلى خونة لأهلهم وأخوتهم . فقديمًا ، كان الفرسان يتقاتلون وجهًا لوجه بسيوفهم وفق قواعد الشرف والقروسية ، أما الآن ، فهم يتآمرون فى الخفاء ، ويهدرون ثرواتهم ، بل وقد يستدينون فى سبيل شراء أسلحة القتل الغادر ، ويتحالفون مع مصاصى دمائهم .

وتشير كلمة اللعبة أيضًا ، إلى أسلوب العرض المسرحى . فالجميع يتحلقون فى دائرة ، ثم ينهض الممثلون تباعاً لأداء أدوارهم فى وسط الدائرة ، حول قائم الخيمة الذى تعلوه بضعة مصابيح ملونة ، ويتوجهون بالحديث إلينا وكأننا نلعب معهم أدوار أفراد القبيلة ، ثم يعودون للجلوس بيننا . وفى مشهد المزاد ، الذى يحاول فيه العراف الحديث - ساحر القرن العشرين - أن يبيعنا السلام والسلع الإستهلاكية الكمالية ، وكذلك فى مشهد الحاوى ، الذى يعرض فيه العراف الحديث منتجات التكنولوجيا ، نجح الممثل خفيف الظل ، سامى منصور ، فى تحقيق قدر كبير من الاشتباك التلقائى الفكاهى مع الجمهور .

والحق أن فريق الممثلين فى مجموعه ، قد بذل جهداً كبيراً ، وحقق درجة معقولة من المرونة الصوتية والحركية والانضباط ، مع الاحتفاظ بطابع الأداء المفعوفى الذى يتطلبه مثل هذا النوع من العروض ، فكانوا جميعاً على مستوى طيب ، وخاصة سيد شطا وسامى منصور .

وجاءت الحان محمود عبد الله ، وأشعار محمد أبو الفتوح ، متسقة مع
اليئة ومع معنى العرض ومبناه .

وكننت آتمنى لو استغنى المخرج عن الإضاءة المتقطعة فى مشهد المعركة
(وآه من ذلك الفلاشر اللعين !) فقد أصبحت هذه الحيلة الضوئية إكلشيهاً
ثابتاً فى عروض الثقافة الجماهيرية ، وكانت فى هذا العرض البيئى الشعبى
بالذات ، نغمة نشار حادة .

ورغم ذلك ، كان العرض فى مجموعة متناغماً بصورة عامة ،
مرحاً ، سريع الإيقاع ، خفيف الظل ، رغم رسالته الجادة القائمة . فهيناً
للفردقة بفرقتها ولعبتها ، ونحية لفريق العرض وفنييه ، ولأبطاله : سيد
سكوت ومحمد السويى ورضا عبد المعطى وكرم عبد العظيم وأسامة
مرتضى ورمضان عليوه وسيد شطا وسامى منصور .

ليلي و... الجمهور

لم أشاهد ليلي طاهر على خشبة المسرح منذ سنوات بعيدة ، فقد هجرت الخشبة السحرية إلى الشاشة الفضية ، الكبيرة أولاً ، ثم الصغيرة ، وبات التلفزيون ييتها الأصلي ، وارتضت فضاء الضيق مسوطنها ، ربما لأن المسرح لم يعد يقدم لها الاشباع الفني أو الادوار الدسمة ، بعد أن قرر منذ السبعينات أن يهذر فنون الأداء المسرحي ، وأن يحول الممثل إلى أراجوز ، والمثلة إلى دمية مصبوغة آلية ، شيمتها الكذب والتصنع والرقص !

ولما كانت ليلي طاهر تنتمي إلى الأرستقراطية الفنية المسرحية ، التي تضم نخبة من استاذات الأداء المسرحي الرفيع - مثل أمينة رزق ، وسميحة أيوب وسناء جميل وسهير البابلي ، ولأن ليلي طاهر - على جمالها الأخاذ - ترفض طغيان الشكل على المضمون ، كما ترفض التبذل ، ولأنها إنسانة حقيقية ، تحترم إنسانيتها وأتوثتها وجمهورها ، لهذا ... فقدما المسرح حين فقد هويته .

لكنها عادت أخيراً كأروع ما تكون العودة ... عادت كبجعة يضاء شامخة ، وحطت في رشاقة على صفحة النيل فاثارت أشجانه ، وأنساب

حركتها الناعمة على خشبة المسرح العائم فأخلت بالآلآب ، وآتقد لآل
القاهرة المسرحآ المعتم بوهآ موهبتها ، وبرآق حضورها ، وبساطتها
الأسرة ، فإذا المسرح العائم بشرق بنور لآس ككل الأنوار - نور وصفه
الشعراء الرومانآون بأنه النور الذى لا بشرق على الأرض أو البحر ، لأنه
نور الابداع ، الذى بشرق على العقل والقلب فقط .

كانت لآلى طاهر فى مسرحآة الزواج تأآآب وتهلآب وإصلاح مآ
الكل فى الكل . كانت المسرح والمسرحآة والحآكة والديكور والذراآا
والشخصآات . كانت المتعة الصافآة المقطرة ، وأنستا كل العآوب الفادحة
والبناء الدرامى المهلهل ، والفآوات المنطقآة الرهآة ، كما أصفآ هالة من
أناقة المشاعر على أكثر المشاهد فآاجة وسوقآة ، بل وخلقت من العدم
الدرامى موقفاً ومنطقاً وصراعاً وشخصآات ، فوجدنا أنفسنا - وآا
للعجب- نساآ وراء هذه الساحرة ، ونرى المسرحآة من آلال عآنبها
وإآماءاتها وإشاراتها وردود أفعالها ، وكأنها قآدتنا بآآوط سحرآة آفآة ،
فإذا بنا نصدق معها ما لا بصدق ، ونقبل ما لا بقبل ، ونفعل رغم قنآاحتنا
بأنه لا بوجد ما بوجب الانفعال !

كدت أصبح بلآلى : آرام وآالله ! آرام أن آآرمآنا منك ، وأن آآرمى
موهبتك من قضاآها الرآب على المسرح . لقد افتقدناك ونسآنا كم
نفتقدك . قآآلفزآون لا بآقل لنا هذه الطاقة المغناطآآة العارمة التى وهبك
آالله إآاها .

تذكرت أول مرة رأيت ليلي على خشبة المسرح فى منتصف الستينات . كانت ترفل فى غلالة بيضاء ، وبدت بشعرها الذهبى كفراشة من نور ، وكانت بعد فتاة صغيرة . كانت تمثل دور ديدمونة فى مسرحية عطيل ، أمام «بركان» مسرحى يدعى حمدى غيث ، وقد صبغ وجهه بلون داكن . وإذا بتلك الفراشة تعالج ترجمة خليل مطران الصعبة المعقدة بمهارة غارلات الحرير ، وإذا بها تحابه حمدى غيث كمثيلة متمرسه ، وتتلقى هديره وصولاته وجولاته فى رباطة جأش أعتى الممثلات .

كان هذا العرض أحد أسباب عشقى للمسرح ، وكان أداء ليلي طاهر من أهم هذه الأسباب . وأذكر إننى فى تلك الليلة ، اضطرت إلى العودة إلى المنزل مشياً على الأقدام ، فقد انتهى العرض بعد انتهاء مواعيد المواصلات العامة ، ورغم ما لقيته من تقريع وتوبيخ فى المنزل ليلتها بسبب تأخرى فى العودة ، ظلت هذه الليلة من أجمل الليالى فى تجربتى المسرحية . وحين قدم قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة فى العام التالى - ١٩٦٤ - مهرجان شكسبير على مسرح الحكيم ، كان من نصيبى دور ديدمونة ، واعترف صراحة أننى حاكيت فيه أداء ليلي طاهر «بالمثللى» ، وإن حزنتم لأننى لا أمتلك جمالها الرائع . لكنى كنت أسعد حظاً منها ، فقد كان «عطيل» هو الكاتب المسرحى والصدى العزيز محمد سلماوى ، ولم يكن «بعد الشر» حمدى غيث ، وإلا لانهرت من الرعب وفقدت النطق تماماً !

أما المسرحية ، فلا أود أن «أوجع دماغ» القارئ بالحديث عنها ،
فهى - رغم الاعلانات الشجاعة التى تقول إنها مقتبسة عن فيلم أجنبى - لا
تعدو أن تكون مزيجاً عشوائياً ساذجاً من فيلم الحبيب المجهول ، ومسرحية
ترويض النمرة ، مع إضافة عدد لا يستهان به من الجرعات الوعظية
والميلودرامية . فالبطلة سيدة-قصر متعجرفة ، والبطل ... سباك ! وحين
تفقد البطلة ذاكرتها فى حادثة يدبرها زوجها ، يقرر السباك أن يروضها
بدعوى الانتقام منها ، وبالطبع يقع المحظور .. أو المحتوم ، و«يطب»
السباك فى حبها ، عملاً بالمثل القائل : «من حفر حفرة لأخيه وقع فيه» !

ورغم ميلودرامية الحدودية ، واعتمادها على الأنماط الألفية فى
الحيكات الدرامية ، كان هناك مجال للتجويد فى الكتابة ، لكن شروط
القطاع الخاص ، التى باتت بالتبعية - لرئيس هيئة المسرح - هى شروط
القطاع العام ! ... هذه الشروط اقتضت التطويل والمط ، والتفرع
والسرد ، والإعادة للإفادة ، فالتكرار يعلم ... الشطار طبعاً ، كما
اقتضت الاستعراضات المألوفة ، براقصات صغيرات يثرن الشفقة ، ويدفعن
المتفرج دفعاً إلى التفكير فى «الامن الغذائى» . فبدلاً من أن يثير الرقص
إحساساً بالجمال ، وجدناه يذكرنا بالفقر ، ونقص الفيتامينات ، واستغلال
الأطفال فى بلادنا السعيدة

أما ثالث «الرعب» ، المتكون من أطفال السباك ، فقد تبارت أضلاعه
فى إثبات السوقية وثقل الظل والتبذل . ولا أدرى والله من أى مدرسة

اجتماعية أو أخلاقية أو فنية أو تعليمية تخرج هؤلاء . وإذا كان هذا هو حالهم الآن ، فكيف يكون مستقبلهم ١١٩ ويبدو إننا بتنا لا نفرق بين الشقارة وبين السوقية ، أو بين الوقاحة أو الشيطنة ، وبين الردح والتبذل الجنسي . وما بالناس حين يأتى هذا التبذل من أطفال ١٢

وقد قررت فى هذا الحديث أن أتجاهل عمداً ، ومع سبق الإصرار والترصد ، فناننا الكبير ، وممثلنا الرائع عزت العلايلى . لن أقول إنه بدا ضائماً فى هذا العرض .. لا يكاد يصدق ما يحدث حوله أو يرفض أن يصدق إنه ضل طريقه إلى عالم الزواج بعد عالم البكوات ، وإن حاله قد تدهور إلى هذا الحد ! سأقول فقط إننى بحثت عنه ولم أجده ، وكم نشأت أن نراه !

ورغم كل هذا «التكد» ، الذى يدخل تحت باب النقد ، لا أملك فى النهاية إلا أن أشكر محمد أبو داود لأن أعاد لنا ليلى طاهر . لكنى أود أن أهنئ فى أذنه قائله : حسن .. هذه ليلى طاهر .. لكن .. أين المسرحية ١١٩

عزة بليغ

وأخيرا «كلمة يا ريت» .. «تعمريت»

تذكرت وأنا أ شاهد عرض « ريت » ، على مسرح الشباب بشارع رمسيس ، أغنية فريد الأطرش «يا ريتنى طير لأطير حواليك» ، التى يردد فى آخر كل مقطع من مقاطعها عبارة : «وكلمة ياريت صمرها ما كانت بتعمريت» . قلت فى نفسى ، لو كان فريد الأطرش معنا ، وشاهد هذا العرض ، لتبنى عزه بليغ ، كما تبنى من قبل صباح ونور الهدى ، ولصنع لها سلسلة أفلام استعراضية .. فهى جديرة بذلك .. ولأدرك .. وهذا هو الأهم ، إن كلمة «ياريت» لا تعنى بالضرورة الإحباط والتمنى اليائس ، والسلبية القانطة ، والتحسر الذى لا طائل من ورائه .. بل يمكن أن تتحول فى يد مبدع ماهر ، مثل المؤلف سيد محمد على - الذى قدم لنا من قبل مسرحية للحفظائية ، إلى رؤية نقدية إيجابية بناءة ، لاغتراب الإنسان المثقف فى عالم اليوم التجارى الاستهلاكى ، وإلى تشكيل فنى مبتكر مؤثر ، يحول المونودراما - ذلك الشكل الفنى المسرحى الصعب ، الأحادى الصوت - إلى دراما جملية ، متعددة الشخصيات والأصوات ، لا تقتصر إلى الحبكة أو الشخصيات ، أو التوتر الدرامى ، أو إلى عناصر الترقب والتشويق والإثارة .

إن مسرحية يلاوت ، تقدم لنا من خلال قصة أسرة مصرية عادية ، تتكون من أب وأم وثلاث بنات ، صورة مركبة - تشكل وفق مبدأ التكرار والتنويع والتداخل - لمجتمع اليوم ، الذى تفشت فيه جرثومة الاستثمار التجارى ، فاصابت حياتنا بالعطب فى كل جوانبها . . فى جانب الحق والقانون ، ممثلاً فى الأب المحامى ، الذى يتنكر لمبادئه ، ولزوجته التى شاركته الكفاح ، ويقتنى قيماً جديدة ، لاسعة رافعة ، وزوجة جديدة تناسبها ؛ وفى جانب العلم ، ممثلاً فى الطب والرحمة والعلاج ، ومجسداً فى الابنة الكبيرة ، الطيبة سامية ، التى تزوج عجوزاً ثرياً ، وتنتله بأساليب طيبة مستترة ، أثناء عملية جراحية ، لتستثمر أمواله فيما بعد ، فى إقامة سلسلة من المستشفيات الأنفصاحية والمؤتمرات الترويجية ؛ وجانب الفن والإعلام ، ممثلاً فى الابنة الصغرى الجميلة ، التى تمتعن التمثيل والفناء والإعلان التلفزيونى ، فتبتذلها جميعاً .

وفى مواجهة هذا المد التجارى الفاسد ، تقف عفاف ، التى تعفف - كما يدل اسمها - عن الابتذال والزيف والتجارة ، فتخسر مؤازرة عائلتها، ثم المجتمع ، ثم حب الحبيب . ويتهى بها الأمر ، بعد أن لفظها الجميع ، إلى مستشفى الأمراض العقلية ، بعد أن نجحت السلطة العسكرية فى مسح هويتها وتدنيسها ، وفتح ملف لها فى الآداب بعد اعتقالها وتعليقها ، لمجرد إنها كانت تدعو إلى الحب والصدق والعدل .

وقد نجح المؤلف ، سيد محمد على ، فى توزيع خيوط حكته هذه
توزيعاً فنياً بديعاً مركباً ، فى إطار الشكل الذى اختاره - وهو المونودراما .
فلم يلتزم بالتسلسل الزمنى والسببى التقليدى ، بل انتهج فى بناء عمله
الدرامى منهجاً يقترب من أسلوب المونتاج السينمائى ، الذى يعتمد على
تقاطع الأزمنة والامكنة والشخصيات ، فوضع على المتفرج عبء تجميع
الحداث الدرامى وتركيب التجربة ، مما جعل مشاهدة العرض تجربة غنية
مثيرة ، تبتعد تماماً من موقف التلقى السلبى . فها نحن فى البداية ، نسمع
فى الظلام حوار الاختين الشريرتين ، تسامران للزج باختيهما العاقبة إلى
مستشفى الأمراض العقلية تخلصاً من عارها .. عار الصديق والصراحة فى
مجتمع الغش والخداع والتناق . . . وها نحن ، حين تسطع الإضاءة ،
نرى الأخت الشاذة وقد فقدت ذاتها ، واغترت تماماً عن هويتها بعد
سنوات العذاب ، فى حجرة فى مستشفى الأمراض العقلية ، تنتظر الطبيب
النفسانى المخلص ، الذى سيساعدها فى الحصول على شخصية جديدة ،
تتفق ومنطق المجتمع المجنون الفاسد . وحين يصل الطبيب ، فى صورة
وهم كابوسى ، أشبه ما يكون بالشیطان الرجيم الذى يحرق ما يلمسه ،
تبدأ الرحلة - رحلة الغوص فى الماضى ، بحثاً عن الذات التى ضاعت فى
مناهات الانفتاح ، واحترقت فى أتون سمير المادة والاستثمار . ونجد
الرائعة عزه بلسع ، تنغمص على التوالى - عن طريق القطع والتداخل
والوصل - سبع شخصيات لا أقل : الطفلة عفاف المضطهدة ، التى تنشد
الاب ويخونها ، والأم التى خانها الزوج ، فاحترقت فى لهيب الحب

العقيم ، والطبيب المخلص الذى يذكرنا بعساكر الجحش وبالشياطين
الحمر حينًا ، ثم بمحاكم التفتيش ؛ والطبيرة سامية ، التى تشبه الكونت
دراكوبولا ؛ والفنانة نسحر ، التى تستدعى إلى الدهن مسوخ عرائس
الماريونيت فى إعلانات التلفزيون ، ثم الإنسانية عفاف ، التى تعرض للفهر
والهجر والنيل ، والتعذيب والإدانة ، لأنها تجرأت وثارت على العرف
السائد الفاسد .

وقد استطاع المخرج أن يفتح الكوفى أن يستوعب هذه الدراما
المعقدة المركبة ، فى فضاء مسرحى صغير مربع ، يحيط به المتفرجون من
أربعة جوانب ، ويكاد أن يستغنى عن الديكور تمامًا ، باستثناء مقعد طويل
على عجلات ، ويرفان خشبى يكسو الورق الشفاف فراغاته ، ومنضدة
صغيرة عليها أنابيب وخراطيم وأدوات طبية ، ومصباح مخيف مستدير ،
متعدد الألوان ، يعلو مربعًا خشبيًا معلقًا فى سماء المسرح ، يكسو الورق
الشفاف أيضا . واستغل فتحى الكوفى صدى الورق الشفاف حين يتمزق ،
مع الدخان الضبابى ، فى إحداث مؤثرات مسرحية بالغة الفعالية ، فكان
لاختراق المصباح المعلق أعلى السقف ، لحاجز الورق الشفاف ، وقع فرقة
الرعد فى مشهد التعذيب ؛ وكان لاختراق عزه بلبع حاجز الورق
الشفاف ، الذى يغطى البرافان الخشبى فى زاوية المسرح ، أثر الدهشة
والإبهار الذى يرتبط بالديسكو والميوريك هول ، وكأنه فرقة الطبول . لقد
كان هذا البرافان رمزاً متعدد الدلالة ، فكان أحيانًا صليبيًا تصلب عليه

عفاف فى صراعها ؛ وكان صندوق تلفزيون ، وجزءاً من ديكور حجرة المستشفى ، وكان ستاراً مسرحياً .. وهلم جرأ .

وكانت الإضاءة البنفسجية والزرقاء والحمراء ، عنصراً أساسياً فى تجسيد الحالات الشعورية العنيفة فى تباينها . فكانت إضاءة تعبيرية بليغة ، لا واقعية ، وشديدة الإيحاء والكثافة . واستعاض المخرج عن الزوج المحامى - الحاضر الغائب - بسماعة تليفون ، تهبط من أعلى ، مجسدة إحساس السلطة والهيمنة .. ثم تتعلق فى الهواء ، معبرة عن اللاتئمة ، ثم تلتف حول رقبة الزوجة لتخنقها . وجسد المخرج الاحساس باليأس والإحباط فى غطاء سرير المستشفى ، الذى تعلوه صورة هيكل عظمى ، فحول مكان العلاج رمزياً إلى قبر الموت ، فى مفارقة ساخرة بليغة . واستخدم تشكيلاً تجريدياً من الحبال ، فى أحد جوانب مربع التمثيل ، ليجسد دلالات عديدة ، فكان هذا التشكيل رحماً تولد منه عزه بليغ أحياناً فى سحابات الدخان ، وكان باب القبر والسجن والمستشفى ، وكان باب اللاوعى والذاكرة الماضى فى أحيان ، وكان السد الذى يفصلها عن عالم الأحياء المزيفين فى أحيان أخرى .

وتضافرت موسيقى فاروق الشرنوبى العبقرية مع هذا النص الجميل فى خلق تجربة فنية رائعة . فوجدناه فى الأغنية الرئيسية ، التى تمثل الموتيفة الأساسية السارية فى العرض كله ، يستعيض عن الآلات الموسيقية تماماً بأهات وترتيبات ، وتمتات وهمهمات عزه بليغ ، ويصنع منها خلفية

موسيقية مركبة ، تبطن أداءها العذب لكلمات الشاعر فؤاد نجم الرائعة ،
الموجعة ، ثم وجدناه يخلق محاكاة موسيقية ساخرة ، شديدة
الفكاهة ، تدخل تحت باب «البرلسك» الموسيقى ، لأغنية «لولاكى»
الشهير- محاكاة عمق أبعادها النقدية اللاذعة المخرج فتحي الكوفى ،
فأحالها إلى مشهد «جروتسك» - أى إلى مشهد يثير الضحك والرعب
والاشمئزاز فى آن واحد .. فالحبيبة فى الأغنية .. «حولة وشولة»
ومشوهة .

ولم يكن لرباعى سيد محمد على ، وفتحي الكوفى ، وفاروق
الشرنوبى ، وأحمد فؤاد نجم ، أن يحقق هذه النتائج المسرحية الباهرة دون
هذه الفنانة الشاملة الجميلة ، عزه بليغ ، التى كشفت فى هذا العرض عن
طاقات إبداعية هائلة ، أكدت انطباعنا عنها فى مسرحيتها السابقة ، روميو
وجولييت - طاقات ترشحها لأن تحتل مكان الصدارة فى المسرح
الاستعراضى الدرامى ، مع نيللى وصفاء أبو السعود وشريهان . إن عره
بليغ فنانة أصيلة ، صهرتها تجارب الحياة ، فاكسب أداؤها صدقاً عميقاً
وملائقاً لازعاً حرافاً . وهى لا تقتصر جمال الصورة ، أو رشاقة الحركة ،
أو بلاغة الإيماء ، أو روعة الصوت وتناسق الإيقاع . ولا أدرى والله ،
لماذا يتجاهل المسرح فى بلدنا العجيبة هذه ، فنانة بهذا الحجم الإبداعى ،
وهذه الروعة الفنية !

هوجة فرنسية طارئة

لا أدري أكان صدفة أم تدييراً ، أن أنخفنا المسرح المصرى هذا الموسم (١٩٩٠ - ١٩٩١) ، بثلاثة عروض لنصوص فرنسية ، فى أعقاب زيارة فرقة المسرح القومى البريطانية .

فما أن انتهى الملك لير من صولاته ، ورينشارد الثالث من جولاته ، على مسرح الأوبرا ، إذا بكراسى يونسكو تزحف على خشبة المسرح الحديث لتحته ، بينما تربعت خادمتا جان جينيه ، ومعهما ومن العزلة ، لفرانسوا تيساندييه فى قاعة الشباب .

والغريب أن النصوص الثلاثة تنتمى جميعها إلى ما يسمى بمسرح اللعب ، رغم تباينها واختلاف أجوائها . فالكراسى هزلية مأساوية ، توظف الكوميديا والفارس ، لتعبر عن عزلة الإنسان وعجزه ، وإحلامه المهذرة ؛ والمحامدان تستخدم الطقوس والقناع ، لتصور عالماً من الأوهام المفتة ، والخيالات المحمومة ، والعنف والشذوذ ؛ ومن العزلة تصور لقاء غامضاً صابراً ، بين غريبين وحيلدين ، فى متزه مهجور ، يفضى إلى اغتراب وعزلة أعمق .

ولقد حيرتني هذه الموجة العبثية الطارئة ، حتى اكتشفت أن أصحاب العروض الثلاثة كلهم من الشباب . ورغم أنني تأملت لحال شبابنا ، الذي بات يرى في العبث أفصح تجسيد لرويته لواقعه ، إلا أنني أيضاً تفاءلت . فإذا كان هؤلاء الفنانون الشبان ، قد استطاعوا أن ينسجوا من إحباطهم ، وإحساسهم بخلل الواقع ، هذا الفن الجيد الجاد ، وأن يحولوا طاقاتهم المبعثرة المهذرة إلى إبداع وتوهج وحيوية ، فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون ، ولا خوف أيضاً على حب المسرح ، وعشقه المخلص من الانقراض .

لقد قدمت لنا هذه العروض الثلاثة وجوهاً جديدة شابة ، تشرق بالوعد في فنون التمثيل والخراج والديكور . فنجد محمد دسوقي ، مخرج الكراسى ، بدرجة جيد جداً في أول تجربة إخراجية له ، وقدم لنا عرضاً ذكياً متمعاً ، كما قدم لنا وجهين جديدين ، على درجة عالية من الموهبة والحضور ، والدربة والمران ، هما غادة سليمان وأمين أحمد . وأثبت هشام جمعة خياله المبتكر الخلاق في تصميم ديكور العرض . أما عاصم رأفت ، مخرج الخادماتان وومن العزلة ، فقد أكد في تجربته الإخراجية الثالثة هذه ، استمراره على طريق الجرأة والجندية والطموح ، وإيمانه بالتدريب المعملي ، والإعداد المنهجي للممثل ، وضرورة توظيف لغة الجسد ، في تأليف مع الكلمة ومع دات الديكور ببراعة . وقد قدم لنا هو الآخر رصيداً جديداً من المواهب التمثيلية الشابة ، التي تستمتع إلى

جانب الجمال ، بدرجة عالية من اللياقة الجسدية ، والمران والموهبة
الفطرية. إن نيفين ، وهالة النجار ، ومها كشيك أسماء لابد وأن تلمع فى
المستقبل . كذلك ، قدم عاصم رافت آمال الزهيرى ، فى أفضل أدوارها
المسرحية على الاطلاق حتى الآن .

أن هذه الرياح الفرنسية الطارئة ، التى هبت علينا فى الشهر الماضى ،
لم تثر أى غبار إعلامى ، لكنها لطفقت جو اليأس والإحباط المسرحى
العام. وهى موجة جديدة بالتشجيع ، لا لجرأتها وحيويتها فقط ، وتميز
أصحابها ، بل لأنها تحاول أن تستعيد للمسرح العالمى مساحته المفقودة على
خشبة المسرح المصرى ، تلك المساحة التى شغلها الصمت ، أو احتلتها
عروض «الروبايكيا» .

نبيل بدران...

وبولوتيك

يمثل افتتاح مسرح جديد دائم ، حدثًا حضاريًا عظيمًا . وقد افتتح جلال الشرفاوى مسرحه الجديد بحدائق المستزه ، بعرض «بولوتيك» ، من إخراجيه ، وتأليف الكاتب المسرحى الساخر ، نبيل بدران . وكم تمثيت لوجاء العرض على مستوى الحدث العظيم . لكن العرض ، كان من ناحية النص ، أضعف من آخر مسرحية شاهدها لنيل بدران ، وهى باى باى يا عرب ، التى قدمتها الثقافة الجماهيرية على مسرح الطليعة منذ ثلاث سنوات . وتخلف العرض ، من ناحية الاخراج ، درجات عديدة عن القمة الشامخة التى ارتقاها جلال الشرفاوى فى عرضه الأخير انقلاب .

إن نبيل بدران ، واحد من أفضل كتاب المسرح العربى ، الذين يتبنون الشكل المسرحى المعروف باسم الكبارية السياسى - أى ذلك الشكل الذى يتكون من عدد من اللوحات ، أو المشاهد السريعة المتلاحقة ، التى تعرى جوانب الفساد فى الواقع ، وتتقلدها بسخرية فكاهية لازعة ، تمتد من الموقف الدرامى فى كل لوحة ، الذى يشتمل عادة على عنصر عبثى ، إلى

لغة الحوار ، التى تتسم بالتصوريات اللفظية الذكية ، والصور الغريبة الفكاهية ، وإلى أسلوب الأداء ، الذى يتميز عادة بالمبالغات الهزلية ، بل وإلى كل مفردات المنظر المسرحى . وفى هذا الشكل المسرحى ، يستغنى المؤلف عن الحبكة الواحدة المترابطة ، والشخصيات الثابتة ، رغم تحولها أو تطورها ، والصراع المتصاعد إلى الأزمة ، ويستعيز عنها بعدد من المواقف والصراعات المتنوعة ، التى تشبه الاسكتشات الفكاهية الساخرة ، والتى يمثل كل منها وحدة كاملة ، ترتبط بالوحدات الأخرى كحبات العقد ، عن طريق خيط يتظلمها جميعا .. وقد يكون هذا الخيط شخصية ، أو فكرة محورية ، أو الاثنين معا .

ويقترّب هذا النوع من المسرح ، من مسرح الجريدة اليومية ، أو مسرح الشارع ، وغيرها من الأشكال المسرحية الجديدة ، التى تتناول بالنقد الصريح اللاذع ، الأحداث الجارية ، فتلامس الواقع اليومى المعاش ملامسة حميمة . وتمثل هذه الملامسة الحميمة للواقع ، مكمن الصعوبة والخطر فى مسرح الكبارية السياسى ، فهى تضع عبئا فنياً ثقيلاً على كاهل المؤلف والمخرج ، حتى لا يتدهور العرض إلى مجموعة من القفشات والنكات السياسية ، والمقولات العادية ، الجارية على السنة الناس ، فى المقاهى والشوارع والبيوت . إن عرض الكبارية السياسى ، يتطلب ذكاءً فنياً بالغاً ، إذ عليه أن يحقق معادلة بالغة الصعوبة ، وهى ملامسة الواقع اليومى

المعاش ، والالتحام به ، مع الاحتفاظ بهويته كعرض مسرحى ، له بعده الجمالى ، الذى يميزه عن الواقع ، ويجعله فناً .

وفى مسرحيته السابقة ، باى باى يا عرب ، استطاع نبيل بدران أن يحقق باقتدار بالغ هذه المعادلة الصعبة ، عن طريق عنصر الفتاريا ، من خلال شخصية الجنى رعبور ، الذى يصاحب البطل فى رحلته عبر الوطن العربى ، فتتحول الرحلة الواقعية من خلاله ، إلى رحلة عجائب وغرائب . إن وجود رعبور ، يمثل عنصر تغريب وإغراب ، ويضفى على النص بعداً خيالياً فكاهياً مثيراً . وإذ يشاهد المتفرج حقائق واقعه العربى من خلال هذا العنصر الفتارى الغريب - أى من خلال عيون الجنى رعبور - يسقط غشاء العادة والاعتiad عن عينيه ، فكأنه يرى واقعه لأول مرة ، ويدرك عيشته . وهكذا ، يحقق نص باى باى يا عرب رسالته النقدية ، دون أن يفقد أبعاده الفنية والجمالية ، فهو يعانق الواقع سياسياً ، ويخلق فوقه خيالاً وفنياً .

وفى مسرحية بولوتيكاً ، غاب عنصر الفتاريا والخيال للأسف ، ووجدنا أنفسنا نرى الواقع من خلال حديث حسن عابدين التعليقى ، أو التحذيرى ، أو التقريرى المباشر ، فى شخصية واقعية ، هى الجنائى ، الذى يقاوم قوى الجسد والتصحر فى كل تجلياتها ، ليحفظ لمشتله - أى وطنه - الخصب والنماء . وبدلاً من رعبور ، الذى يصاحب البطل فى

باى باى يا عرب ، وجدنا ثنائى الحبيين الشابين ، بأدائهما الواقعى ، فى حالة أشرف سيف ، والنمطى التجارى ، فى حالة نهلة سلامة . ورغم جرعة السخرية العالية ، التى تضمنها الحوار فى بعض مناطقه الذكية اللاذعة، مثل مشهد «التحشيش» ، الذى قاده بخفة دم ملحوظة وحيد سيف ، ورغم المبالغات العبيثة التى ميزت بعض اللوحات ، مثل لوحة افتتاح الكوبرى ، واستجواب المواطن على التلفزيون ، ولوحة المستشفى ، التى حولها فؤاد خليل بأدائه الكوميدي الفريد إلى رؤية كابوسية ، تفجر ضحكا هستيريا مرتعبا - رغم هذه اللقطات البارة على مستوى الكتابة والتنفيذ ، فقد ظلت التقريرية الخطابية هى السمة الغالبة على العرض ، فبهت بعده الجمالى فى مساحات كبيرة .

لقد تخلص نبيل بدران عن عناصر التجريد والفتاريا ، ومط نضه ليناسب حجم عروض القطاع الخاص ، فجاء ذلك على حساب الإيقاع السريع فى تنوع المشاهد - وهو روح مسرح الكبارية السياسى . وربما كانت تركيبة القطاع الخاص ، هى أيضا المستولة عن قصة الحب التقليدية - الحبيب والحبيبة والعزول - التى بدت مفروضة على العرض ، وأضعفت من حدة المواجهة بين حسن عابدين ووحيد سيف وشركاء من ناحية ، كما أضافت إلى فورمة الكبارية السياسى ، فورمة مناهضة معارضة ، هى فورمة المسرحية التقليدية ، من ناحية أخرى ، فكاد العرض أن ينقسم على

نفسه شكلاً ومضموناً . وربما كانت ضرورة المط والتطويل ، وراء إضافة ذلك المشهد العجيب فى نهاية المسرحية - مشهد اختطاف الطائرة - الذى ينقل العرض فجأة ، ودون مقدمات ، من إطار الرحلة فى جنبات المجتمع المصرى ، إلى إطار عربى مبتور . لقد كان المشهد قبل الأخير ، الذى مهد له المخرج بأغنية إيمان البحر درويش الرائعة ، «قول يا قلم» ، بعد أن طاردنا حسن الأسمر بأغانيه فى فواصل الاظلام طول العرض - كان المشهد قبل الأخير ، الذى نشهد فيه تدمير المشتل ، وإرسال صاحبه إلى مستشفى المجاذيب ، هو النهاية الطبيعية المقنعة للمسرحية . . فالصراع الرئيسى الذى يتنظم اللوحات جميعها ، هو الصراع على أرض المشتل بين قوى الهدم وقوى البناء . وينتهى الصراع واقعياً بانتصار قوى الهدم ، كما تشهد مذابح الأشجار اليومية ، وآخرها مزرعة الزيتون بالمعادى . لكن الانتصار مؤقت ، فالشباب ، مثلاً فى المهنة الزراعية نهلة سلامة ، ما يزال يحمل الأمل ، وهو كفيل بتخضير الصحراء . وإذا كانت هذه هى رسالة العرض ، فما لنا نحن واختطاف الطائرات والحرب اللبنانية ؟ . وما الذى أدخلنا إلى هذه السكة الغريبة ؟ لقد بدا المشهد الأخير وكأنه إضافة عاجلة ، كتبها المؤلف لحشو الوقت ، فجاءت كولاجاً من مسرحيته السابقة ، باى باى يا حرب ، ومن مسرحية سكة السلامة ، لسعد الدين وهبة ، ومن فيلم المطار الأمريكى . ولا أدري إذا كان مشهد افتتاح الكوبرى أيضاً جزءاً من النص

الأصلى ، الذى سمعت أن المؤلف كتبه منذ خمس سنوات ، أم إضافة جديدة . فقد ذكرنى هذا المشهد - بزهوره ، ومسئوليّه ، ومشروعه الذى يوشك على الافتتاح ، ومذيمة التلفزيون ، وعنصر الخطر المرتقب - بالمشهد الافتتاحى فى مسرحية اثنين تحت الأرض ، لمحمد سلماوى ، التى عرضت منذ عامين .

وقد ساهم الإخراج بدوره فى تجسيم عيوب النص ، عن طريق الديكور الواقعى ، النمطى فى مجموعة ، الذى كان عبثاً ، على العرض ، وعنصرًا مناهضًا لجرعته العبثية - وذلك رغم سرعة تغيير المناظر ، وتقسيم المنظر أحياناً إلى منظرين متزامنين لتحقيق سيولة الحركة . كذلك ساهم الأداء ، وخاصة فى حالة حسن عابدين ، فى إبطاء إيقاع العرض بصورة ملحوظة وإطفاء حيويته . لقد مثل حسن عابدين دور الجنائى فى بولوتسكا ، وكأنه يمثل دوره فى مسرحيته السابقة ع الرصيف ، ونسى أنه انتقل من مسرحية واقعية فى مجموعها ، رغم لمستها الوثائقية ، إلى مسرحية تنتمى إلى شكل فنى آخر ، عدوه الأول هو الأسلوب الواقعى . فمسرح الكبارية السياسى ، لا يتنفس فنياً إلا فى أجواء المبالغات الهزلية والكاريكاتير .

وإذا كان حسن عابدين قد انتهج أسلوباً فى التمثيل لا يناسب هذا النوع من العروض ، فإن نهلة سلامة قد رادت الطين بله ، بملابسها

وحركاتها ، واهتزازاتها و«بوراتها» ، ومبالغاتها فى التعبير بالوجه واليدين .
إن نهلة تمثل فى المسرحية دور مهندسة زراعية ، ومدرسة ، ومكافحة .
لكنها كانت فى كل الحالات تبدو كراقصة ضلت طريقها إلى المشتل أو
المدرسة . وكنت فى كل مشهد يجمعها مع رانيا فتح الله ، فى شخصية
الراقصة عزيزة ، أصاب بنوع من الخلط و«الحول» ، فلا أدرى أيهما
الراقصة وأيهما المهندسة ! فقد أدت رانيا دور الراقصة السوقية المتبدلة ،
ببالغة هزلية مدروسة ، وخفة روح ، وأناقة فى الحركة والتعبير ، أحالت
الشخصية إلى نمط فكاهى ، لا يشير الغرائز أو يخدش الحياء . كانت على
المسرح ، كصورة الراقصات فى رسوم الكاريكاتير - تثير الضحك النقدى ،
لا الغرائز . وقد انتقلت رانيا من هذه الصورة الفكاهية للراقصة ، إلى
صورة الممرضة الأكليّة الجامدة ، فى لوحة المستشفى ، ببراعة شديدة ، ولا
عجب ، فقد درست رانيا فنون المسرح فى جامعة الاسكندرية (التي تعمل
بها معيدة فى قسم المسرح منذ سنوات) ، وهى لذلك تعرف متى تظهر
أثوثها الطاغية ، ومتى تخفيها إذا تعارضت مع دورها . وأنا لا أريد أن
أظلم نهلة سلامة ، فهى حديثة السن والعهد بالمسرح ، وهى تمتلك موهبة
جيدة ، إلى جانب جمالها ورشاققتها . وكان على جلال الشرقاوى أن
يدربها ويعلمها ، وأن يقود خطواتها الأولى بأمانة ، فلا يستغل جمالها
باعتصام إيهار وإغراء ، وجذب جماهيرى للجماهير «إياه» ، على حساب
مصادقية دورها فى العرض .

ورغم هذا النقد ، أو «النكد» ، الذى أرجو ألا يفسد للود قضية ، فهو ينبع أولاً وأخيراً من احترامى للمؤلف والمخرج ، لا يخلو العرض من لمسات إخراجية بارعة ، تبرز فى ثناياه هنا وهناك ، مثل توظيف الجوقة البارع فى مشهد التحشيش ، وماتش الكورة بين حسين الشربينى ومحمد محمود فى لوحة المدرسة . كما يحسب للعرض ، أنه منح لحسين الشربينى الفرصة أخيراً ، للإفصاح عن حجم موهبته الكوميديّة العريضة ، من خلال أدواره المتعددة . فكان يتوسل فى الانتقال من شخصية إلى أخرى ، بتغيير الخطوة أو المشية ، وتشكيل عضلات الوجه والرقبة والاكثاف ، وتنويع طبقات الصوت وتلوين نغاماته ، فكشف خلف عفوية أدائه الظاهرية عن تمثيل قدير ، متمكن من أدواته . كذلك خدم تعدد الأدوار كلاً من وحيد سيف وفؤاد خليل ، فساعد وحيد سيف على كسر نمطه الادائى المعتاد ، فجاء أكثر حيوية وخفة ، كما منح فؤاد خليل مجالاً واسعاً لاستعراض قاموسه الحركى والصوتى ، المذهل فى ثرائه وتنوعه ، فارتفع فى هذا العرض إلى مصاف أساطين الكوميديا العالميين . أما الممثل الشاب ، أشرف سيف ، فأنصحته نصيحة مخلصّة ألا يقبل من الآن فصاعداً إلا الأدوار التى تضيف إلى رصيده . فبعد أن مثل روميو فى رائعة شكسبير روميو وجوليت ، لا أجد مبرراً لقبوله هذا الدور الباهت فى المسرحية . وحاول الفنان الكوميدي الموهوب ، محمد محمود ، أن يخطط لنفسه أسلوباً كوميدياً مميزاً ، وسط عمالقة الكوميديا

المخضرمين الذين أحاطوا به ، ونجح فى ذلك فى مشهدى المدرسة وقسم
البوليس .

وأخيراً ، أتمنى للكاتب الفنان نبيل بلران حظاً أسعد فى عرضه الجديد
على مسرح السلام ، بعيداً عن التنازلات التى تفرضها تركيبة القطاع
الخاص . فهو مؤلف موهوب ، ثرى الخيال ، ننتظر منه الكثير . وهنيئاً
لجلال الشرقاوى ولنا بمسرحه الجديد ، وأرجو ألا يتنازل فى عروضه
القادمة ، عن روعة الفن والابتكار ، التى حققها فى إنقلاب ، وأن يقوم
فى كل عرض بانقلاب جديد ، لاصلاح مسار مسرح القطاع الخاص ،
والمرح المصرى عامة .

عبد العزيز شذنب

وصعلوك في قصر الملوك

فى قصص التراث ، كان السلطان يخرج من قصره إلى الرعية ليتفقد أحوالهم . أما الآن ، فقد انقلب الحال ، ويتنا فى المسرحية تلو المسرحية نجد صعلوكًا من العامة يقتحم قصر السلطان ليقوض دعائمه . ومسرحية صعلوك فى قصر الملوك ، أو المتنبى فوق حد السيف ، على مسرح محمد عبد الوهاب ، هى أحدث تنويعة مسرحية على هذه الفكرة ، بعد هريس بنت السلطان لمحمود عبد الرحمن ، وجاسوس فى قصر السلطان لمحمد عنانى . ففى المسرحية ، يصل الشاعر المتنبى إلى بلدة غريبة ، تعيش على قص شعر الفتيات الذهبى كالقمح ، وتصديره لحساب القصر ! والرمز هنا واضح ، لا يحتاج إلى تفسير . ويسعى المتنبى إلى القصر لبيع شعره [بكسر الشين] لا شعره ، ويطرب الملكة ، ويتزوج الأميرة ، ثمراً أحقاد ابن عمها ، ومعه الوزير والحاشية . وحين يسعى المتنبى إلى إلغاء محصول الشعور الذهبية ، يقف الجميع ضده ، بما فيهم زوجته ، وينتهى به الأمر إلى السجن والقتل . لكن أشعاره تلهب الثورة الشعبية ، فيحاصر الناس القصر .

والمسرحية ، محاولة جيدة ومجتهدة لحياء المسرح الشعري ، وإن حملت العيوب المعتادة في التجارب المسرحية الأولى ، مثل الأطناب البلاغى ، والتكرار فى الصور والمفردات ، على مستوى اللغة ، ومثل التظويل والتشعب ، والطابع السردى العام ، على مستوى البناء ، مما يفقد الإيقاع الدرامى توتره ، فتجد المشاهد تتوالى سردياً ، دون أن تتلاحم درامياً ، وتجد المسرحية تستمر أكثر من نصف ساعة ، بعد أن وصلت درامياً إلى نقطة النهاية . ولا أدرى لماذا ألبس المؤلف المتنبى ثوب الشاعر النادر ، مخالفاً فى ذلك سيرته المعروفة ، خاصة وإن المسرحية لا تتناول حياة المتنبى من قريب أو بعيد ، مما جعل اسمه وشعره مقحماً عليها ، بل وتسبب فى درجة من البلبلة فى رسم الشخصية المحورية ، إذ بدا الشاعر فى آن واحد نائراً وصنيعة للملوك .

ورغم العيوب ، أتاحت المسرحية للممثلين مجالاً واسعاً للإبداع فى الأداء ، فتكشفت المواهب التمثيلية العريضة لكل من فائق عزب وإبراهيم الدالى وإبراهيم أبو الغيظ ومسمير فهمى وجمال زغلول والشاب الواعد هشام محمد على . وكانت وفاء سالم مفاجأة بأدائها الجيد وحضورها المبهج . وقد توخى المخرج رشاد عثمان البساطة فى الديكور ، والرصانة فى الحركة والأداء ، مع بعض اللمسات الكاريكاتورية البسيطة ، فجاء العرض ملروساً ومنضبطاً ، وحمل عبقاً كلاسيكياً رصيناً طالما افتقدناه على مسارحنا .

محمد أبو داود ..

طب وبعديك ؟!

في العام الماضي ، شاهدت للمخرج الشاب ، محمد أبو داود ، عرضه الرائع عفريت لكل مواطن ، الذي تضافرت فيه فنون المسرح ، من نص وأداء وديكور ، وتشكيل لوني وحركي وإيقاعي ، لتحلق بأسلوبه الواقعي العام ، إلى قضاء المجاز الشعري ، فكان هذا العرض أفضل عرض قدمه المسرح الكوميدي منذ سنوات .

ومنذ أيام ، شاهدت لنفس المخرج عرضه الجديد ، طب وبعدين ، فوجدت واقعياته النظيفة المتقنة ، تتخطى في جنبات نص ، يذكرك بمذاق «الطبخ البات» ، أو فضلات الوجبات السابقة ، التي تخلطها ربة البيت لتصنع منها طبقاً جديداً من باب «التفضية» . فالنص يذكرك في مشهدة الأول ، بالمشهد الافتتاحي في مسرحية ع الرصيف ، ثم يتقل بك - عبر مجموعة من الشرائع ، التي تصور على شاشة تتوسط المسرح ، اختطاف الموظفين مجدى وهبه وعمدوح وافى للمليونير محمد رضا - إلى إطار كوميدي بوليسي خفيف ، تفوح منه رائحة الاقتباس . وما أن تنتهي هذه الجزئية ، التي تنتمى إلى فصيلة المسرحية ذات الفصل الواحد ، باكتشاف

المليونير لخداع الزوجة والأصدقاء ، وخيبة سعى المختطفين ، حتى تبدأ
جزئية جديدة ، بتسعى إلى فصيلة مسرحيات الانتقام ، وتذكرك فى
هيكلاها العام ، بفيلم الخط ، لعادل إمام ، وتتضمن مشهداً نمطيًا طويلًا ،
بين معدوح وافى وضابط البوليس ، يحاكى مشهد استجواب عمر الحريرى
لعادل إمام ، فى مسرحية شاهد ما شافش حاجة ، ومشهداً نمطيًا
ميلودراميًا ساذجًا آخر ، بين الزوج والزوجة ، تتحول فيه الزوجة الخائنة ،
المستغلة للخط ، وبقدرة قادر ، إلى صوت الضمير ، وبوق النقد
الاجتماعى ، الذى يدين قيم التجارة والاستغلال ، فتستفى مصداقية النقد
، وتنكسر شوكته ، وينقلب الحال ، فيتحول المليونير الانفتاحى إلى ضحية
للفقراء الحاقدين ، ضعاف النفوس ! وينتهى النص بمشهد قصير ، يحاول
فيه المؤلف أن يبرر لنا الخلطة الغريبة التى شاهدناها ، وأن يقنعنا بأن ما
رأيناه يدخل فنيًا تحت باب «البرلسك» - أى المحاكاة الساخرة للأفلام
العربية ، ذات الحلول الخيالية ، الهروبية السهلة ، والأنظمة الفكرية
الفاصلة .. وليت هذا كان حال النص حقًا .

لكن نص مصطفى سعد ، كان فى حقيقة الأمر تركيبة عشوائية ،
تتخبط بين أنواع مسرحية عدة - الكوميديا الاجتماعية النقدية الواقعية ،
والكوميديا البوليسية الخفيفة ، وكوميديا المغامرات والدماس ، وهزليات
الرعب ، وكوميديا البرلسك .. وهلم جرا . وقد صاحب هذا التخبط
الفنى ، تخبط فكرى واضح ، بل ربما كان التخبط الفنى انعكاسًا

«التلفيقية»، أو «التوسيطية» الفكرية ، التى طبعت العرض ، وأعنى بها إمساك العصى من النصف .

إن مزج الأنواع المسرحية ، لا يمثل فى حد ذاته عيباً فنياً ، إذا استقام فكر الكاتب ، فتمكن من انتظام عناصره الفنية المتنوعة ، فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومتجانسة . لكن مصطفى سعد ، كان يغاول الفقراء حيناً ، والأغنياء حيناً ، يلمح بضرورة العدل الاجتماعى لحظة ، ثم ينسحب إلى موقف نقيض ، ولسان حاله يقول : «السعادة ليست فى المال ولكن فى راحة البال» ، يدين مليونيرات الانفتاح والطبقة الطفيلية بيد ، ويريت عليهم باليد الأخرى ، يسخر من أسلوب حياتهم المتفرنج السوقي فى مشهد ، ثم يصورهم فى أصالة و«جدعنة» ولاد البلد فى مشهد آخر ، يجعل بطلية المسحوقين ، مجدى وهبه وعمدوح وافى ، يدينان النظام الاقتصادى القائم فى البداية ، ثم يحولهما إلى أدوات تكريسه فى النهاية .

لقد أدى هذا الخلط فى موقف المؤلف الفكرى من الواقع ، إلى «استثناس» النقد الاجتماعى ، وخلع مخالبه وأنيابه ، وإلى فتور فنى عام فى العرض ، أسدل ستاراً من التقليدية النمطية الباردة ، على واقعية محمد أبو داود ، التى تميزت فى عرضه السابق بالحرارة والحياة ، فلم نشعر بذلك التفاعل المضوى الساخن بين عناصر العرض المسرحى . فكان الديكور ، على إنقائه ، إطاراً محايداً ، يمكن استبداله ، أو الاستغناء عنه تماماً ، دون أن يتأثر العرض . وجاءت الإضاءة ، على دقتها ، فاقدة

الدلالة ، تسير بموازاة النص ، دون أن تشتبك معه فى حوار فنى خلاق .
وتنوعت أساليب الأداء دون منهج - رغم جهد الممثلين وقدراتهم -
فتضاربت دلالاتها ، وتناقضت ، وتعمقت .

ولم يخفف من وطأة الفتور الفنى العام ، إلا الحضور المتوهج لممدوح
وافى ، الذى استطاع وحده ، من خلال أسلوبه الأدائى المتسق ، أن يضفى
على العرض مسحة من التماسك . لقد التقط ممدوح وافى مفتاح أدائه من
المشهد القصير الأخير فى النص ، ومن الإشارة - فى بدايته - إلى فيلم
الاختطاف الأمريكى ، الذى يقلده الموظفان ، وحاول أن يغلب عنصر
البرلسك على العرض كله ، ويحوّله إلى المنظور الرئيسى ، حتى يحول
الخط الفكرى فى النص ، إلى نوع من «الهزار» . وقد نجح فى مناطق
عدة ، من خلال تقليده لصوت محمد صبحى فى مسلسل سنبل ،
وإشارات المتكررة «المبرورة» ، إلى بعض الأقلام الشائعة والممثلين
المشهورين . لكن ، هيهات أن يصلح ممثل واحد ما أفسده النص . وكان
محمد رضا فى أفضل حالاته فى الجزء الأول من العرض ، الذى مارس
فيه الأمر والنهى مع مختطفيه ، فقلب الوضع قلبًا فكاهيًا . لكنه ما أن
انتقل إلى الجزء الثانى ، حتى أصابته عدوى الميوعة الفكرية ، فطمست
حضوره المحبب ، فتحول من شخصية فكاهية ، إلى شخصية ميلودرامية
نمطية «سمجة» . وبذلت الجميلة عزة كمال جهدًا كبيرًا فى دورها القصير .
لكن الدور نفسه ، كان مصابًا - شأنه شأن النص - بانقصاص فى الشخصية

يصعب علاجه . وانعكس هذا التمزق على أدائها ، فكان فى الجزء الأول كاريكاتوريا خفيفًا ، وفى الجزء الثانى ميلودراميًا ثقيلًا ، فكانت وكأنها تؤدى دورين مختلفين فى عرضين مختلفين . أما مجدى وهبه ، فلولا وجهه المألوف ، لكنت أنسى حضوره . ويؤسفنى إننى لا أعرف اسم الممثل الذى قام بدور العسكرى ، فى «الوسط الزمبلكى» والملامح المتفردة، فقد كان مبهجًا حقًا . لكن عليه أن يخفف من تقليده لأحمد بدير بعض الشيء .

وأخيرًا ، أرجو أن يتقبل مصطفى سعد هذا النقد القاسى بصدور رحب، وروح سمحة ، فهو ينبع أولاً وأخيراً من الاهتمام بفنه المسرحى ، والحدب على موهبته الجيدة ، التى تتجلى فى أفضل صورها ، فى حوار السريـع الذكى . وحظ سعيد لمحمد أبو داود ، وواقعيته النظيفة الحساسة ، فى عرض قادم .

الثقافة الجماهيرية..

«الهاوى» ينقط بطاقيته!

تصدرت أسماء نجوم السينما والتلفزيون (صيف ١٩٩١) ، أفشيات ثلاثة من خمسة عروض ، قدمتها الثقافة الجماهيرية فى القاهرة حديثاً ، مما شكل ظاهرة تستوقف العين وتستوجب التأمل . فالثقافة الجماهيرية ، جهاز محدود الميزانية ، يستعاض بالابتداع والابتكار عن الإمكانيات المادية . ومسرح الثقافة الجماهيرية ، مسرح استكشافى بالدرجة الأولى ، يرفض أن يتحول التجربة الحية فى واقع البيئة ، إلى «انعكاسات مكيفة» ، قادمة من القاهرة - كما يقول المخرج البورسعيدى الموهوب رشدى إبراهيم ، مخرج عرض الدواويل الرائع .

لقد كنت أتصور إن الثقافة الجماهيرية ، تهدف بالدرجة الأولى إلى استلهاام البيئة والموروث الشعبى فى كل مجتمع محلى ، وتفجير طاقاته الإبداعية الكامنة ، حتى يتحول من مجتمع مستهلك للثقافة ، إلى مجتمع منتج لها . وكنت أتصور إن شعار مسرح الثقافة الجماهيرية ، هو العمل الجماعى ، وبناء كواادر مسرحية جليئة على طول الوادى وعرضه . وبالرغم من إننى أدرك تماماً المنطق الذى قد يدفع هذا الجهاز المخلص ، النشاط ، بين الحين والآخر إلى الاستعانة بالنجوم ، بل وأتعاطف معه

بدرجة ما - فالاحتكاك بالفنانين الكبار من شأنه أن يكسب الشباب خبرة فنية لا يستهان بها ، كما أن العمل مع نجوم السينما والتلفزيون قد يساهم في وضع هذا الجهاز المهضوم الحق ، ولو لفترة ، داخل دائرة الإعلام - لكن ، ورغم وجاهة هذه الإعتبارات . . . ألا تضع هذه السياسة عبئاً مادياً ثقيلاً على هذا الجهاز الفقير ؟ ألا يستنزف النجم ، الذى لا يقل أجره عن ثلاثة آلاف جنيه فى الشهر الواحد ، جزءاً كبيراً من ميزانية العروض ، قد يكفى لعرض أو عرضين دون نجوم ؟ أضف إلى ذلك أن نجومنا تفضل دوماً أن تتلأأ تحت سماء القاهرة ، وربما ارتحلت إلى الاسكندرية فى الصيف ، لكن أين لنا بنجم يقبل أن يضحى بأفلامه ، ومسلسلاته ، وراحته ، ليتجول بعرضه خارج القاهرة ، حتى يصل الدعم الثقافى إلى مستحقه !

وحتى إذا قبلنا فرضاً منطق فائدة الاحتكاك الفنى ، والترويج الإعلامى ، كمبرر للاستعانة بالنجوم ، ونظرنا نظرة موضوعية إلى عروض الثقافة الجماهيرية التى قدمت فى شهر رمضان (١٩٩١) ، فسوف نكتشف حقيقة هامة تثير العجب ، وهى تفوق عروض الهواة ، مثل الدرافيل ، أو المحبضاتية ، أو رقة المحروسة ، على بعض عروض النجوم ، مثل بلد الاكابر والسندباد .

● بلد الاكابر :

ونتوقف أولاً عند بلد الاكابر ، الذى استعان بالفنانة سميرة محسن ، وأحمد ماهر ، وسامى سرحان . وهنا سنجد أنفسنا بإزاء عرض تورع بين

ثلاث جهات فنية ، قتمزقت أوصاله ، وكان المؤلف الشاب حسن سعد قد حاول أن يجلس على ثلاثة مقاعد دفعة واحدة ، فسقط بينها جميعاً ! إن المسرحية تقوم على التقابل البسيط بين أسرتى أخوين ، أحدهما موظف تقليدى صالح ، والآخر رجل أعمال انفتاحى ثملى طالح ، لتنتهى إلى درس أخلاقى تقليدى ، يقول بمغبة السعى الجشع وراء المال والشهوات ، وتجاهل القيم والأخلاق .

وفى تنفيذه لهذه الفكرة البسيطة ، تذبذب المؤلف بين ثلاثة أنواع مسرحية ، فجاء عمله خليطاً عشوائياً ، جمع عناصر من الميلودراما الأخلاقية - مثل الحكم والمواعظ الخطابية ، والتحويلات الفجائية ، والمواقف المفتعلة ، والشخصيات النمطية ، والجمل والمونولوجات التقريرية أو الانفعالية الصارخة - ناهيك عن فكرة الانتقام بسلاح الجنس ؛ كما جمع عناصر من الكوميديات الخفيفة ، أو ما يعرف بهزليات غرفة المعيشة ، مثل الحياة الزوجية ، والمغامرات العاطفية ، والمبارزات الكلامية بين الأزواج ، والمراشقات اللفظية بين «السلفات» ، إلى جانب نمط المحب المحروم ، ونمط الجمد المعجور المرح السكير ... وهلم جرا . ولم يكشف المؤلف بهذا الخليط ، بل فرض على عناصره هذه إطاراً ملحمياً ، شكلياً خارجياً ، بدعوى كسر الإيهام المسرحى ، وتعميم المشكلة ، فمزق نصه إلى لوحات متلاحقة ، تتابع سردياً ، دون أن تشتبك درامياً ، وتتأرجح فى معظم الأحوال بين المناقشات الجامدة الجافة ، التى تكرر ما سبق طرحه ، وبين المونولوجات الخطابية الزاعقة ، التى لا تضيف شيئاً .

وانعكس انقسام النص هذا على الإخراج والتمثيل ، فوجدنا الممثلين يحاولون الاحتفاظ بنوع من التوازن ، وهم يفتقرون من حبل إلى حبل - من حبل التمثيل الواقعي ، إلى حبل الأداء الميلودرامي ، ومن حبل «الفرسكة» ، أو الأداء الهزلي ، إلى حبل الخطائية التعليمية ، فيوقعون حيناً ، ثم ينزلقون رغماً عنهم تحت وطأة النص ، ويسهون إلى شبكة «البرلسك» ، فإذا بهم يمثلون وكأنهم يقلدون فيلماً ميلودرامياً قديماً ، من أفلام حسن الإمام ، تقليداً ساخراً . لقد كان التحول في شخصية المثلة القديرة سميرة محسن ، على سبيل المثال ، فجائياً ورائفاً في رتته ، ومخرجاً في صياغته العاطفية المفرطة ، فوجدناها ، رغم خبرتها الطويلة ، وموهبتها ، وحضورها القوي ، تؤدي مشاهدتها الأخيرة دون قناعة ، وكأنها تعتذر للمخرج عما طرأ عليها بفعل المؤلف والمخرج . أما الممثل البارع أحمد ماهر ، فقد بحثت عنه ، ولم أجده على خشبة المسرح ، رغم اسمه الكبير في الإعلانات . وأما رباب ، فمرغم رشاققتها وخفة ظلها ، فقد أخرجتنا بشدة حين طالبتنا ، بأدائها الانفعالي المبالغ في المشهد الأخير ، أن نصدق قصتها المزعومة ، التي استوردتها رأساً من أفلام حسن الإمام . وكما ظلم العرض ممثلين قدامى مجيدين ، مثل عبد الله عبد العزيز ، ونادية رزق ، ظلم أيضاً الوجوه الجديدة : أميرة عبيد ، ومصطفى أبو الخير ، وطارق أنور ، بينما بذلت سحر هشام جهداً خارقاً في تحقيق درجة من التماسك المقنع في شخصية وردشاه . وكان أكثر ما ألتنى هو التدهور الذي أصاب سامي سرحان بعد مشاهدته الرائعة الأولى ،

فبعد أن بهرنا بأدائه العبقري لشخصية العجوز المرح ، وجدناه بعد انصلاحه الأخلاقي ، يتزلق إلى أداء ميلودرامي مضحك ، يحمل أصداً واضحة من أسلوب يوسف وهبي .

وَجَاحِلُ المخرج سمير فهمي أن يضيف قدراً من الوحدة على العرض ، من خلال الخلفية الثابتة للديكور ، التي تصور سلماً دائرياً ، تعلوه قضبان كقضبان السجن ، ربما أراد أن يرمز بها إلى سجن المادة والزيف ، الذي يسجن عائلة الافتتاحي المتسلق ، النصاب ، وإلى نهايته المحتومة ، ومن خلال الفواصل الغنائية أيضاً ، على سداجة أشعارها . لكن الشرح في بنية العرض كان أعمق من أن تداويه الألحان . ولا أدري هل ألوم المؤلف أو المخرج على هذا الشرح الفني (وعذرهما إنهما مارالا بعد في بداية الطريق ، وأمامهما فرصة كبيرة للتعلم والإجادة) ، أم ألوم الفنانين الكبار ، الذين لم يمدوا لهم يد العون والإرشاد ، حتى يؤتى الاحتكاك الفني ثمرته ... وإلا فما فائدة الإستعانة بالنجوم ؟ .

● السندباد والجمال :

وإذا كان الشباب ، وحداثة الخبرة بالتأليف المسرحي ، هي عذر حسن سعد في انقسام عرضه بين متاهج متعارضة ، فلا أدري أي عذر ألتمس لكاتب مخضرم مثل سمير عبد الباقي . ويبدو أن القشرة الملحمية قد غدت إكليشياً مفروضاً علينا ، ولعنة تطاردنا . ولو كان المدعو بريخت ،

صاحب نظرية المسرح الملحمي ، يعلم بالوبال الذي سوف يجره علينا لما ابتدع نظريته تلك . لكن الخطأ ليس خطأ بريخت ، بل خطأ التمسح يشكليات مسرحه ، سواء اقتضاها العرض أم لا . فحين شاهدت عرض السندباد الحمال ، ثم قرأت النص المنشور تحت عنوان سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال ، أدركت أن الفنان سمير عبد الباقي كان لديه كنزاً أهله . فلو أنه تسلح بالثقة في فنه ، وكسر قيد الفورمة البريختية ، ولو من باب التجريب في حالته ، لأبدع نصاً يضاهي في شاعريته ، ورسالته التقدمية ، مسرحية على جناح التبريزي لألفريد فرج . فاللغة المسرحية عند سمير عبد الباقي لها نَفَسٌ شعري واضح ، ولا عجب ، فهو شاعر متميز . أضف إلى ذلك إن التقابل المحورى في النص ، بين السندباد التاجر ، مروج الأساطير الزائفة ، والسندباد الحمال ، صاحب المعاناة الحقيقية ، كان كفيلاً وحده بتوليد معنى النص ورسالته من داخله ، دونما حاجة إلى الكورس ، أو جوقة المهرجين ، التي شتتت العرض ، ومعه طاقات المخرج سمير حسنى ، ومصمم الديكور أشرف نعيم ، وطاقات عبد الرحمن أبو زهرة ، وولاء فريد ، ورشدى المهدي . ولا أدري لماذا أضاف المخرج سمير حسنى تلك الفواصل الراقصة المملة ، التي غدت هي الأخرى من الإكليسيات الممجوجة في المسرح المصرى .

سؤال محير خرجت به من العرض : لماذا تستدعى الثقافة الجماهيرية مثلاً عظيماً عبقرياً مثل عبد الرحمن أبو زهرة ، وتدفع له أجراً تنوء به ميزانيتها حتى تمتع جماهير الشعب الفقيرة بفنه المسرحى مجاناً ، ثم تفرق

فنه الرائع فى دوامات عقيمة من التهريج والخطابة ، تحت شعار الملحمية ،
فتهضم حقه ، ومعه حق فنان متميز مثل سمير وحيد ، وحقوق مجموعة
الشباب التى شاء حفظها التعس أن تلعب دور الكورس ؟

وفى نهاية الحديث عن ظاهرة النجوم فى الثقافة الجماهيرية ، علينا أن
نذكر إن العرض الوحيد للثقافة الجماهيرية الذى استعان بالنجوم ، وحقق
مستوى فنياً رفيعاً ، إلى جانب نجاحه الجماهيرى ، كان أوبريت الشحاتين ،
وإن نجاح هذا العرض وتميزه ، يعود بالدرجة الأولى إلى إبداع مخرجه ،
عبد الرحمن الشافعى ، ومؤلفه ، عزت عبد الوهاب ، وملحنه ، محمد
نوح ، ومصمم ديكوره ، حسين العزبى ، فالنجم وحده لا يصنع عرضاً
ناجحاً مهما كانت شعبيته .

عبد الغفار عودة بيد «الدكتور» و «الفلوس»

إسعدتني عودة عبد الغفار عودة إلى الإخراج المسرحي ، بعد أن أنفق شطراً من الزمن في معارك كلامية «ستيفة» وفي «خبط» رأسه في حائط المحسوية المتبع ، الذي علمتنا التجارب أنه أصلب من السد العالي ، فكان أشبه بناطح الصخرة الشهير ، الذي تحدث عنه الشاعر العربي قديماً .

وكننت أتمنى لو أن الأستاذ عودة اختار لعودته نصاً أكثر توهجاً وثراءً من ذلك النص الأجنبي المتواضع ، الذي كبل قدراته الإخراجية الكبيرة . لقد اختار عبد الغفار عودة مسرحية بعنوان الدكتور ، للكاتب اليوغسلافي برانيسلاف نوشيتش - كان د. فوزى عوض قد ترجمها - وعهد بها إلى ليلي عبد الباسط التي أعدتها ، ووظف لها طاقات فنية كبيرة ، وأسماء عريقة ، تطلبت بالضرورة ميزانية «محترمة» .

ومع اعترافنا بأن النص يوظف حيلة خلط الشخصيات الكوميديّة ، التي تقوم عليها الحبكة ، توظيفاً إيجابياً جاداً في انتقاد طغيان المادة ، وسيادة القيم التجارية على الحياة ، إلا إننى أسأل الأستاذ عودة : أليس هناك نصوص مصرية تتناول نفس الموضوع بصورة أعمق ، وأكثر اتحاماً مع واقعنا المصرى ؟ ألم يكن من الأفضل له ولنا وللمسرح المصرى ، فى

وقت عز فيه «البرتوار» ، أن يتفق جهده وإبداعه وميزانيته على مسرحية
لنعمان عاشور مثلا ، ذلك الرجل الذى يبدو أن المسرح المصرى قد نسيه أو
كاد ؟ ألا تحمل مسرحية مثل برج الملائع مثلاً ، نفس الرسالة التى تنطق
بها مسرحية الدكتور فى صورة فتية أفضل ؟ إننى لا أعارض تقديم
النصوص الأجنبية للمنتزج المصرى ، فمن حقه أن يطلع على روائع
الإبداع العالمى ، وقد بُحَّ صوتنا فى المطالبة بعودة شعبية المسرح العالمى .
أما أن نلجأ إلى إعداد وتقصير نصوص أجنبية متواضعة أو هزيلة ، بينما
تتراكم النصوص المصرية فى أدراج مكاتب هيئة المسرح ومديرى المسارح -
ومنها نصوص تتفوق على هذا النص الأجنبى فنياً بمراحل - فهذا أمر آخر ،
يتطلب تفسيراً وإيضاحاً .

وحتى إذا سلمنا بأن المخرج حر فى إخراج ما يشاء ، وإن من حقه أن
يمهد لمن يشاء بالإعداد ، فلماذا يجئ الإعداد دائماً فى تلك الصورة
النمطية التى شاعت فى مسرحنا المصرى منذ سنوات ، والتى تتلخص فى
تطعيم النص الواقعى ، بعد تحويله إلى العاصمية ، ببعض الأغاني
والاستعراضات «المحشورة» ، وبعض الخطب والمواعظ والشعارات ، التى
تتفنع بالملحمية البريختية ، بينما ترتطم بشدة بأسلوب الأداء الهزلى المنمط ،
الذى أصبح يرتبط بالمسرح الكوميدي ، بل وغداً شارته المميزة ؟ - ذلك
الأسلوب الذى تلمسه فى إيقاع الأداء الصوتى ، بنغماته ونبراته وتوناته
المعهودة ، وفى اللزمات الحركية المتكررة من مسرحية إلى أخرى .

إن حبكة مسرحية الدكتور ، أو فلوس .. فلوس ، تجسد رسالتها بوضوح شديد دونما حاجة إلى تلك الاستعراضات ، وذلك النقد المباشر ، أو تلك الخطب التي تهين ذكاء المتفرج ، وكأنه قد بلغ درجة من البلاء لا تمكنه من إدراك ما هو واضح وضح الشمس ، كما تدفن الكوميديا تحت ركام من الكلمات . وقد أوقع تضارب الأساليب الفنية العرض في مطب فكري واضح . فشخصية رجل الأعمال الانتهازي ، الذي يشتري لابنه الدكتوراه بالفلوس ، شخصية تتطلب من الممثل أن يتقمصها بدرجة ما .. أن يتحدث من داخلها وخلف قناعها ، حتى نسخر منها ومن قيمها التجارية الفاسدة . لكن الأستاذ حمدي غيث تجاهل قناع الشخصية تمامًا ، وتحدث إلينا وكأنه صوت الضمير الجماعي ، الذي يكشف «نصب» المجتمع وفساده ، في الجزء الأول ، مما أحدث بلبلة فكرية خطيرة . أما استعراضات سمير جابر ، فكانت فائضًا يمكن الاستغناء عنه ، وذلك رغم جدتها وارتفاع مستواها . - خاصة الاستعراض الذي يبدأ الجزء الثاني ، والذي يُشيع فيه كورس الخدم شهادة الدكتوراه المزيفة إلى مشواها على الحائط في تشكيل جنائزى ، وأيضًا رغم حيوية الحان عدلى فخرى .

لقد كانت فكرة استخدام طاقم الخدم العاملين في القصر الكبير ، في دور الكورس ، الذى يطرح منظورًا نقديًا على ممارسات أهل القصر ، فكرة ذكية لم يستغلها المخرج بالصورة الكافية ، وكان من الأفضل أن ينطلق الإعداد كله من هذه الفكرة ، فيصبح كورس الخدم هو بطل العرض ،

ويتحول العرض يرمته إلى الأسلوب الملحمى . لكن العرض حاول أن
يمسك الصفا من النصف ، مجازاة للمسرح التجارى ، فتأرجح بين
كوميديا غرفة المعيشة النمطية ، والمسرحية الملحمية ، بصورة مقلقة .

وقد بذل الفنان روسر مردوق جهداً كبيراً - ربما أكثر من اللازم - فى
إنشاء ديكور يوحى فى آن واحد بالبذخ والسوقية .. ونجح . لكنه بالغ فى
حشو إطاره التشكيلى العام بالتفاصيل الصغيرة ، والزخارف والألوان ،
فجاء الديكور عبثاً ثقيلاً على العين ، ومشتتاً لانتباه المتفرج ، وطفى على
التشكيل الحركى تماماً . ورغم ذلك ، فقد كانت فكرة استبدال الستارة
اللامامية للمسرح ، بحاجز لونى شفاف ، يحمل صورة الطاووس - التى
تحمل دلالة البهرج الخارجى ، والخواه الداخلى ، أو انعدام الفائدة ،
فالطاووس يُرى ولا يؤكل - كانت موفية الطاووس فكرة جيدة ، استلهمها
روسر مردوق من عبارة ترد فى العرض على لسان حمدى غيث . ويحسب
له أيضاً ذلك التقابل البديع بين شهادة الدكتوراه وخزانة الفلوس ، الذى
أبرزه فى خلفية المنظر المسرحى .

وقد تمكن عبد الغفار عودة - بما له من مكانه فى نفوس أهل المسرح -
من تجميع عدد كبير من المواهب المسرحية ، الشابة والمخضمة ، فشاغلنا
حمدى غيث بعد غيبة طويلة .. لكنه للأسف اكتفى باسمه وجسمه ، ولم
يبدل أى مجهود يذكر ، متصوراً أنه يكفى أن يهل علينا بطلعته البهية ،
فتحل البركة الفنية ، وكان على طرف النقيض من تيريز دميان ، التى

وظفت خبرتها الفنية الطويلة ، لتحول دور الخاطبة الصغيرة إلى مركز حيوية فنية .. ربما لأنها لم تصبح لحظة تلفزيون بعد . أما تغريد البشيش ، فكانت تمشى على المسرح ، وتعرض الفستان ثلو الآخر ، فقدمت عرضاً للأرياء لا بأس به ، لولا أن المانيكان محتاج إلى رجيم قاس . ولا أدري لماذا تحول سيد عبد الكريم فجأة من الهزل إلى المجلودراما الفاقعة في المشهد الأخير ، فأضاف إلى تحوله الاغلاقي المفاجئ ، اللامتنع في النص ، تحولاً صارخاً أيضاً في الأداء ، وكانت تهاني راشد بسيطة ومقنعة ، في أفضل حالاتها صوتاً وصورة ، وربما كانت أنسب من يمثل دور «الخوجاية» في المسرح المصري دون افتعال . أما ثلوث الشباب ، عابدة فهمي ومجدي إمام في ومصطفى حشيش ، فكانوا دقيقة أمل ، لولا أن شاب التكلف أداء عابدة أحياناً - رغم حضورها الواضح ، كما شابت المبالغة النمطية أداء مجدي إمام بعض الأحيان - رغم شخصيته الكوميديّة المتفردة . وقد تقمص مصطفى حشيش شخصية العالم المقهور ، المستلب ، صوتياً وحركياً ، فكان يكتبه ، ونظاراته السمكية ، وظهريه المعنى ، وخطوته المترددة الخائفة ، وصوته المنق المهذب على تعثره ، تمهيداً باهراً للشخصية . وقد أحزنني قصر دور همام تمام ، فما إن بدأنا في الاستمتاع بصوته القوي ، وخفه ظله المميزة ، حتى اختفى عن الأنظار .

ورغم هذه العيوب ، فقد جاء عرض فلوس .. فلوس نظيفاً جداً في مجموعة ، وذكياً لماحاً في بعض مناطقه ، وبشرنا بعودة ثنائي عودة وروسر إلى النشاط .. فحظاً أسعد في العرض القادم .

منصور مكاوى

بعد غربة طويلة عن خشبة المسرح المصرى ، نجح الكاتب منصور مكاوى فى اختراق أسوار التجاهل الحديدية ، فشقت مسرحيته المهر طريقها إلى المسرح الحديث . وليتها ما فعلت ! فما أن وصلت ، حتى وقعت فى أسر تلك الصيغة التجارية الرائجة ، التى تسيطر على عروضنا الآن ، فوجدت مخرجها فؤاد عبد الحى ، يحشد لها جيشاً من نجوم الضحك ، ويتركهم يعربدون فى جنباتها ، دون ضابط أو رابط أو رادع ، ويتبارون فى تمزيق نسيجها ، دون واعز من ضمير أو ذكاء ، ويستسيحون رسالتها دون حياء ، فيفروها ، ويفرقون معها ، فى فوضى ارجالية ضارية من الابتذال والتهريج والتشتت الفنى . ولم يكتف المخرج بهذا القدر من التشويه ، فجاء بعدد من الاستعراضات التقليدية الرديئة ، التى غدت مفررة علينا ، وعدد من الاغنيات المحشورة ، التى فرضها وجود مطرب نجم على رأس العرض ، والتى لم أصدق - باستثناء أغنية واحدة - أن ملحنها هو فاروق الشرنوبى!

لقد كتب منصور مكاوى «تراجيكوميديا» ساخرة لاذعة ، تستقد بضراوة بنية القيم السلفية المتخلفة التى ورثناها - قيم الحسب والنسب والجاه والثروة ، التى تقهر الإنسان وتذله ، مهما بلغ من علم ، ومهما

بذل من عطاء . وقد انطلق المؤلف فى نصه من حيلة فتارية مألوفة ، هى حيلة الانتقال من عصر إلى عصر ، لكنه حورها وطورها بمكر وابتكار ، فحول الارتحال فى الزمان إلى ارتحال فى المكان ، عن طريق تجسيد كل الأزمنة فى مكان واحد ، ومنظر مسرحى واحد ، ثابت ، هو الصحراء ، التى تتنوع أسماؤها ، ما بين المقطم ، ومضارب خيام بنى عبس ، وأرض النوق العصافير ، وبلاد الذهب الأسود ، لكنها تظل دائماً واحدة ، صورة مسرحية شعرية للاغتراب عن الحاضر والوطن ، عن الزمان والمكان ، قديماً وحديثاً .

وفى هذا الفضاء الصحراوى القاحل ، الذى تتجاوز فيه الأزمنة وتتداخل ، وتتوحد الأمكنة ، أقام المؤلف سلسلة من التقابلات المتزامنة والمتقاطعة ، الكوميديّة والمأساوية ، بين قصة حب قديمة ، هى قصة عتر وعبلة ، وقصة حب معاصرة ، هى قصة حامد وفوزية . وإذ تتراكم التقابلات والتقاطعات بين القصتين ، يتكشف معنى المسرحية ، فنجد الماضى يخلق قناعه الرومانسى البطولى ، ليكشف عن وجهه الحقيقى المتخلف فى مرآة الحاضر ، ولجند الحاضر يعمرى أصول بنيته الفاسدة ، الضاربة بجذورها فى الماضى . وفى الجزء الأول من المسرحية ، يخرج الشاب المتعلم «المفلس» ، حامد ، إلى صحراء المقطم ، مع مجموعة من أصدقائه ، لبحث عن حل لأزمته ، وهى مهر حبيبته فوزية . وحين يأس من الحل فى الحاضر ، تراوده أحلام العودة إلى الماضى ، الذى يبدو له

ساحرك رومانسيًا بسيطًا وبريقًا - كما يفعل دعاة السلفية في عصرنا هذا .
ولا يلبث هذا الماضي أن يتجسد أمامه ، في شخص عنتره وعشيرته .
ويمایش حامد وأصدقائه قصة انتصار عنتره وعتقه ، ومواقفة القبيلة على
رواجه من قبله ، ويكاد أن يصدق أن قيم العمل والحب والعطاء ، كفيلة
وحدها بتحقيق الآمال . لكنه لا يلبث أن يدرك أن مجتمع عنترة القديم ،
لا يختلف حقيقة في بنيته الأساسية الظلمة ، عن مجتمعه المعاصر ، رغم
الاختلافات الشكلية . فكما حارب شبابنا وانتصروا في حرب ٧٣ ، ثم
عادوا ليحصدوا الرياح ، ليجدوا أنفسهم في عالم يحرمهم أبسط حقوقهم ،
ويطردهم إلى صحراء النفط ، وهجير الدلة والاختراب ، فإن عنترة
أيضًا ، ما أن يعود بالنصر لقيلته ، حتى تلفة القبيلة خارجها ، ليلقى
هلاكه بحثًا عن النوق العصافير - مهر عيلة النادر ، المستحيل .

وإذ يشاهد المصري العصري ، في الجزء الثاني من المسرحية ، البطل
العربي القديم يتقزم في غرته ، ويفقد مع سيفه هويته ، ويراه يعود محملًا
بالفيديو والخلاط والدنانير ، ليجد قبيلته وقد تفرقت ، وحببته وقد
شاخت وتحطمت ، وباعت نفسها لآخر - إذ يشاهد المصري العصري
مصيره المنتظر في مرآة الماضي - الذي يتجدد أمامنا حاضرًا مؤلمًا ، في
ملابس عصرية ، رغم اللغة البدوية - يدرك أن حل أزمتته لن يكون
بالهروب إلى صحراء الماضي ، بخيمها وقيمها ، أو إلى صحراء النفط
المعاصرة ، التي لا تختلف عنها ، رغم قسرتها الحضارية المادية الزائفة ،

بل بالثورة على الماضى وصورته المكررة فى الحاضر ، والبحث عن مشروع حياة وتسيم جديد ، يرمز إليه المؤلف فى المسرحية ، بتعمير الصحراء ، وبناء المجتمعات الجديدة .

ورغم جدية رسالة المسرحية ، وجانبها المأساوى ، فإن بنيتها تمتلك طاقة كوميدية عالية ، تكمن فى ذلك التقابل ، والمزج الدائم ، بين مستويين رمانيين ومكانيين مختلفين ، ومستويين لغويين متناقضين ، أحدهما عربى فصيح ، تتخلله أبيات من شعر عترة الرصين ، والآخر عامى مصرى دارج ، ناهيك عن خليط الإشارات الحضارية المتناثر ، الذى يضع النوق والبعر جنباً إلى جنب ، مع النادى والسينما والعمارة ، ويولد حالات كثيرة من سوء التفاهم الفاحك .

ولكن القول بأن المسرحية تحمل طاقات كوميدية كبيرة ، لا يبرر بأى حال تلك المعالجة الإخراجية النمطية الهزلية التجارية ، التى قدمها بها المخرج إلى الجمهور ، والتى غاب عنها أى تصور كلى ، أو ترابط إيقاعى ، أو تناسق لوني ، أو تشكيل حركى جمالى . لقد كان العرض ، وقد شاهدته مرتين ، أشبه ما يكون بخليط متناثر من النمر المنوعة ، الغنائية والراقصة ، والكوميديا والتراجيدية ، والرومانسية والتاريخية ، والواقعية والهزلية ، وكان المخرج كان يطبق الوصفة المسرحية المعتومة ، التى نجىء على لسان بولونياس ، فى مشهد وصول الممثلين فى مسرحية هاملت .

وربما كان السعى المحموم ، الغبى ، وراء الجماهيرية ، ومتافسة القطاع الخاص ، هو المفسر الوحيد لهذه «الخلطية» المسرحية ، التى ساهم الممثلون فى مضاعفة أثرها ، حين انطلق كل منهم فى عزف أنانى منفرد ، هدفه اللغوشة على الآخرين ، فكان الأداء فى مجموعة معزوفة نشار ، لم ينج منها سوى سلوى خطاب ، وتوفيق عبد الحميد ، الذى لولا وجودهما فى هذا العرض ، لما استطعنا التعرف على ملامح المسرحية . وقد أسرتهى سلوى خطاب بتناغم إيقاعات صوتها ، مع انفعالاتها الجسدية الدقيقة المحسوسة ، فكان أدائها متعة للعين والأذن ، وكشفت عن طاقة تمثيلية عريضة وغنية ، لم تستغل بعد . كما بهرنى أداء الرائع توفيق عبد الحميد ، الذى نبض الشعر القديم على لسانه بنبض الواقع الحى الساخن ، وتدقت الفصحى من فمه حية متوثبة ، فى إيقاعات درامية دافئة ، بعد أن تعثرت واحتضرت على شفاه كثيرة . فتوفيق يتعمى إلى تلك الفصيلة النادرة ، الشبه منقرضة ، من الممثلين ، الذين يتحدثون الفصحى وكأنها لغتهم الأولى ، فيخضعون إيقاعاتها لنبض مشاعرهم ، فيجددون حياتها على ألسنتهم ، ويضوهج جمالها فى حناجرهم . لقد كان توفيق وسلوى هما الروح المحركة للعرض ، وقبسه الفنى المنير ، وقد أمتعانا بنفحة من شعر الأداء المسرحى الرقيق ، وذلك رغم أنف العرض ، وأنف المخرج .

عبد الستار الخضرى

تحت التهديد

يحار الناقد أحياناً أمام بعض العروض . لا لأن العروض نفسها محيرة ، بل لأنه يدرك مدى الجهد المضمّن الذى بذله مخرجها ، ومساحة المعاناة والتأمل والتدريب التى خاضها فريق العمل . ورغم ذلك تأتى النتيجة غير مرضية تماماً .

وعرض تحت التهديد ، واحد من هذه العروض . فقد اختار المخرج عبد الستار الخضرى نصاً ، وظف فيه مؤلفه ، أبو العلا سلامونى ، موقفاً ميلودرامياً ساخناً . يحوى عناصر إثارة واضحة ، كالقتل والحرق ، والجنس والقوة ، والإغواء ، وأشباح الماضى ، ونسج منه دراما نفسية قوية، تطرح تساؤلاً فلسفياً حول فكرة «الذنب» ، فتقترب اقتراباً ملموساً من مسرح الوجوديين . وقد أعمل عبد الستار الخضرى فكره وفنه فى النص ، لينبت منه رؤية تشكيلية مسرحية ، تستلهم السيريالية والتعبيرية ، وهما أسلوبان يتسقان مع طبيعة المسرحية ، التى نرى فيها الحياة من خلال عينى مثال ، يعانى من عقدة اضطهاد مزمنة ، تصل به إلى حالة الجنون .

وفى تنفيذ رؤيته ، بذل المخرج عناية فائقة فى اختيار أدواته ، واستسلم بحكمة لشطحات خياله المجنون ، الذى استقر فى النهاية على مغنية الأوبرا الجميلة ، ليفين علوية ، التى اختارها لدور درامى صعب المراس - دور الزوجة - وجعل المؤلف الموسيقى ، شريف محيى الدين ، يوظف صوته المريض الدافئ ، فى تشكيل خلفية صوتية من الآهات والإيقاعات .

والحق أن اختيار ليفين لهذا الدور كان موفقاً تماماً . لقد رأيت ليفين من قبل على المسرح كمغنية أوبرالية ، وأدركت تميزها الواضح ، الذى يتخطى قدراتها الصوتية ، ومهاراتها التقنية فى الغناء ، ليشمل جمال الصورة ، وضدق التعبير والانفعال ، وذلك الحضور الدافئ الذى يحتضن القاعة كلها .

أما توفيق عبد الحميد - فى دور المثل - فاستمتع بصوت عريض ، وموهبة كبيرة ، وحرفية واضحة ، مما جعله يكون مع ليفين علوية ثنائياً درامياً شديداً سخونة ، حامى الإيقاع .

ورغم ذلك ، فلقد أدت جودة التمثيل إلى خلخلة العرض فى مجمله . ففى حضور نص درامى ، يلعب فيه الحوار المشحون الدور الرئيسى ، وفى وجود ممثلين متوهجين - كليفين وتوفيق - تغفل أهمية العناصر المسرحية الأخرى . ولكن مبالغة المخرج فى تكثيفها ،

لتشكل نصًا مرئيًا موارثًا للنص الحوارى ، جعل خشبة المسرح تزدهم
بقطع الدهكور ، مما أثقل حركة الممثلين ، وآلم العين ، بل وتسببت
رقصات الباليهينا ، إجلال جلال - على رشاقتها وانسيابها - فى اقتحام
أداء نيفين و توفيق ، فلقطعت حديثه وتدفعه . ولم ينجح المخرج فى
توظيف أى من مفردات الدهكور ، باستثناء اليد الكبيرة ، التى كانت تبدو
وكأنها توشك أن تنفض على نيفين ، والتى دارت معظم الحركة الساخنة
أمامها ، والسلالم العالية ، التى يعلوها هيكل لباب . وما هذا ذلك ، كان
فائضًا عن الحاجة ، وجثًا على العرض .

كمال الدين حسين

ومطرب نجيب محفوظ !

كانت مغامرة جريئة ، محفوفة بالمخاطر ، أن يقدم المخرج كمال الدين حسين على إعداد وإخراج مجموعة حكايات حارتنا لنجيب محفوظ ، فى صورة كوميديا شعبية غنائية . وكانت مغامرة أكثر جرأة ، أن يستقدم إلى عالم الحارة المحفوظية ، بدراويشه وشحاذية وفتواته ، ومباخره وأجوائه الصوفية ، وحرافيشه و«نبوانه» ، عفريت الاغنية الشبابة الجديدة فى التسعينيات - على حميدة - ويمهد إليه بتلحين أشعار سمير الطائر ، وصياغة الإطار الموسيقى للعرض برمته .

وإذا كانت مخاطرة الإعداد قد نجحت ، بدرجة معقولة ، فى إنتاج عرض مسرحى ، يتمتع بقدر كبير من الحيوية والعفوية المحببة ، والإيقاع المتدفق ، رغم إغفالها أبعاداً هامة من رؤية الكاتب ، فإن الصياغة الموسيقية قد عانت فى مجموعها من الخلط والتشويش ، رغم تميز وعذوبة بعض فقراتها ، فلم يتضح لنا المنطق من خلط الغناء الحى بالغناء المسجل ، أو مزج موسيقى التخت الشرقى ، والعزف المنفرد على العود ، بالتوزيع الموسيقى الحديث ، طابعا وإيقاعا ، أو من ظهور التخت وأعضائه حيناً ،

واختفائه حيناً آخر ، أو من انفجار رينب يونس فى إنشاد المواويل الشجية ، على روعتها ، بين الحين والآخر .

لقد تمكن كمال الدين حين من ترجمة صورة الحارة وحواديتها ، إلى اسكتشات مسرحية ، تقدمها جوقة شعبية من الممثلين المتجولين ، تستعين أحياناً بالأراجور وخيال الظل ، وأسلوب الحكى ، والحديث المباشر إلى الجمهور ، على نهج رواة السيرة والسامر الشعبى . كما وفق إلى استيفاء عدد من المحاور الرئيسية التى تتظم حكايات الكتاب ، زغم اعتماده بالدرجة الأولى ، على عشرين فقط من الحكايات الثمانى والسبعين . فوجدنا صوراً متنوعة لعلاقة الرجل بالمرأة سلباً وإيجاباً ، تحت باب «تقاليع النسوان» ، وصوراً متعددة للقوة والتسلط ، بدءاً بتسلط الفتيات على الحارة ، وانتهاء بتسلط الإنجليز على مصر ، كما رأينا لقطات عدة من حياة الدروشة والشحاذة ، والشعوذة والتغيب .

لكن الإعداد تجاهل تماماً عنصر الدهشة والغموض ، الذى ينطلق فى البداية من منظور الراوى ، وهو صبى صغير يفتح على الحياة ، فيضفى على الأحداث العادية طابع الجلفة والغرابة ، ثم يتجسد فى المكانين الرئيسيين ، اللذين يحدان فضاء الحارة الواقعى والرمزى ، وهما المقابر والقبو من ناحية ، والتكية التى تكتنفها الأسرار ، من ناحية أخرى ، بأسوارها العالية ، وشجرة توتها التى يشتهى الصبى ثمارها ، كما اشتهى آدم ثمار الجنة المحرمة ، وشيخها الكبير ، الذى يترأى للصبى كحلم أو

وهم فى القصة الأولى ، ليردد بصوت رخيم ، طلاسـم الكلمات ، التى
تنهى الحكايات كما تبدأها ، وهى : «بلبلى خون دلى خوردد وکلى حاصل
کوردد» .

ورغم أن الديكور المسرحى الجيد ، لمهيرة دراز ، قد وضع التکیة
على مسار المسرح ، والقبو الذى يفضى إلى القبور فى المنتصف ، إلا
أن المکانين ظلا طوال العرض ضاملين ، خالين من الدلالة والفعالية .
فلم تجسد التکیة عن طريق الإضاءة ، أو الموسيقى أو التشكيل
الحركى أو الصوتى ، تلك الطاقة الصوفية ، أو الروحانية ، التى تلق
حکایات الحارة فى الكتاب ، وتتجسد فى العديد من القصص ، لعل
أبرزها قصة الطوفان الذى يجتاح الحارة . كما لم يجسد القبو معنى
الموت ، الذى يشغل سره قلب الكثير من القصص ، ويمثل المنظور الذى
تتبلور من خلاله صور الحياة .

لقد وقع المعد فى نفس المطلب ، الذى وقع فيه من قبله من أصدوا
لمحبب محفوظ للمسرح أو السينما ، فاحتفظ بكل ما هو عادى وتقليدى
ومعطى ، ولجأ إلى المنظور الفلسفى العميق ، الذى يرى من خلاله محفوظ
الحياة ، فيحيلها إلى شىء جديد ، طريف وغنى ، بل وباهر فى دلالاته .

ورغم هذه الشغرات ، التى شابت العرض على مستوى الإعداد
والصياغة الموسيقية ، لا يسعنا إزاء ما نلاحظه الآن فى مجال المسرح ، إلا

أن نحى محاولة كمال الدين حسين واجتهاده ، وجهد المثليين وحماسهم
الحار للعمل . فالعرض فى النهاية ، يقدم أمسية مسلية ، نظيفة ممتعة ،
لا تخلو من البهجة والحيوية ، وإن انتقلت إلى العمق . وبحسب للعرض
أنه كشف لنا - ربما لأول مرة - الطاقات المسرحية العريضة التى تتمتع بها
لينب يونس ، إلى جانب صوتها المصرى العظيم ، كما أبرز قدرات الفنانة
جليلة محمود ، والحضور الكوميدي المتوهج لكل من محمود العراقى ،
وصلاح حفى ، ورمزى غيث ، وصبحى يونس . أما على حميدة ، فقد
استعاض بشعبيته وجاذبيته الجماهيرية ، وحضوره المحبب على المسرح ،
عن التمثيل ، فكان باختصار ، على حميدة ، فى تواضع جم ، وتلقائية
بريئة ، دون أقنعة أو رتوش .

أفت الدويرى هنجرا

بعد مسرحية البهلوان ، التى استوحى فيها شكل المقامات العربية وحواديتها ، يعود رافت الدويرى مرة أخرى إلى التراث العربى ، فى مسرحية متعلق من عرقوبه ، فيستخرج من طيات كتاب ألف ليلة وليلة ، السندباد البحرى ، ويطرحه أمامنا فى ثياب عصرية ، يرتدى الجينز والقميص الأفرنجى ، ليجسد من خلاله صورة الإنسان الباحث عن خلاصه، عن طريق الإبحار داخل النفس ، ومجاهدة قوى الشر الكامنة فيها ، التى تمثلها الساحرة ، «سندباد» ، التى ترتدى بدورها ثياب السهرة ، وتقدم لنا فاصل «ستريتيز» فكاهى .

ويصور الدويرى الرحلة النفسية لسندباد المعاصر ، فى متالية من اللوحات المسرحية ، التى يتنظمها منطق الحلم ، فتنتقل بنا من عالم الكهوف والسفن الشراعية ، وجبال النار المقدسة ، إلى عالم سفن الفضاء والجينز والباليه . وتحشد هذه اللوحات فى مجموعها بالاقنعة والرموز والطقوس ، والمؤثرات البصرية والصوتية - ربما إلى حد التخمّة أحياناً . لقد أفرط الدويرى فى استخدام الرمز ، حتى بدا العرض أشبه بغابة كثيفة من الرموز ، وتحولت تجربة المشاهدة لدى البعض ، إلى ضرب من

الرياضة الذهنية المرهقة ، وذلك رغم بساطة الفكرة المحورية ، وهى صراع الخير والشر ، أو النور والظلام ، فى نفس الإنسان .

وقد حاول الدويرى - على مستوى الإخراج - أن يوضح رموزه عن طريق التجسيد البصرى ، فى طقس الولادة مثلاً ، الذى يقوم به السندباد ، أو فى لعبة شد الحبل ، فى مشهد صعود الجبل ، أو فى استخدامه للأقنعة ، وتوظيفه المتنوع للجبل ، الذى يمثل الشق والميلاد والتكامل على التوالى . فهو جبل الخلاص والموت معاً . وقد نجح المخرج فى تحقيق هدفه أحياناً وفشل أحياناً ، لكن العرض جاء فى مجموعه على درجة عالية من التشكيل الجمالى ، ساهم فى تحقيقها ديكور وملابس نعيمة عجمى ، وأقنعة حسن درويش ، واستعراضات أحمد الدله ، والحن عبد العظيم عويضة ، وإضاءة طارق عليان الرائعة .

وقد ساهم التمثيل بدوره فى الإضافة إلى متعة العرض الجمالية ، فكان أداء الممثل القدير عبد الرحمن أبو زهرة ، درساً فى المرونة الحركية والصوتية ، رغم غيبته الطويلة عن خشبة المسرح ، وأدت عواطف حلمى دور الساحرة بتفوق وإتقان ، فكان أفضل أدوارها منذ سنوات . أما عبير لطفى ، فمازال ينقصها الكثير من المرات ، رغم جهودها الواضحة وموهبتها .

عبد اللطيف درباله

وأعدام مواطنه

أثناء حرب فيتنام ، كان الرهبان البوذيون يحرقون أنفسهم علناً في الميادين العامة ، احتجاجاً على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان . وفي بعض المجتمعات الهمجية ، التي تصورها لنا أفلام رعاة البقر الأمريكية ، أو الأفلام التي تدور في الجنوب الأمريكي ، تتسلق عصافيات الأشجار ، أو جماعات من الفوغاه ، يشق نفر من الناس ، إرضاء لشهوة الدم التي يحدثنا عنها علماء النفس . وفي المحلثا ، ظهر منذ الستينيات مسرح المناقشة ، الذي كان يطرح على الجمهور مشكلة ما من المشاكل التي تؤرقهم ، في بضعة مشاهد تمثيلية ، ثم يشرك الجمهور في حلها .

ومسرحية إعدام مواطن ، التي افتتح بها مسرح الطليعة موسمه مؤخراً ، ومتأخراً ، تستلهم هذه المصادر الثلاثة ، أو قل إنها توليفة ، تستخدم فكرة الانتحار العلني والشنق الفوغاهي في مضمونها ، وتستوحى صيغة مسرح المناقشة في شكلها . فالمسرحية ، تصور لنا مواطناً قرر شق نفسه في ميدان عام ، احتجاجاً على قلادة المجتمع ونفسه ، لكنه يقع في شباك مخرج رومانسي تجريبي ، يستخدمه فأر تجارب ، في تجربة مسرحية

جديدة ، تهدف إلى هدم نظرية أرسطو ، وهى تجربة مسرح المناقشة والإقناع . وفى بحثه عن التمثيل ، يقع المخرج وفأره فى برائن متمهد حفلات جشع ، يتعهد بتنظيم حفل الشق ، الذى يلقى إقبالا جماهيريا رائعا ، يرفع ثمن التذكرة إلى خمسين جنيها .

هذا هو الموقف الرئيسى ، الذى يتبلور فى الجزء الأول من العرض ، من خلال الحوار ، والصراع الساخن والفكاهى ، بين المخرج ، والمتفرجين المصطنعين فى الصالة . فالمتفرجون هنا ممثلون ، لا جمهور حقيقى ، كما فى مسرح المناقشة . وقد أحسن ماهر سليم ، مخرج العرض ، ومؤدى دور المخرج ، بتحويل الفصحى إلى العامية ، فى لغة المتفرجين . فقد أدى اختلاط العامية ، فى حديثهم ، بالفصحى ، فى حديث المخرج ، إلى تناقض كوميدى ممتع . وهذا الجزء من العرض ، يمثل منطقة المتعة الوحيدة فى الامسية ، التى ساهم فى إذكاء حيويتها ، كل من ناهد حسين ، ونخالد جمال .

لكن ، ما أن يدخل المواطن إلى خشبة المسرح ، ويلحق به تباعا ، الواعظ ، طارق كامل ، ولواء الشرطة ، فوزى سليمان ، الذى يتحول إلى واعظ أيضا ، ثم زوجته الحزينة الدامعة ، عبير لطفى ، حتى يتحول العرض برمته إلى الميلودراما الساذجة المملة ، التى نعلمنا نتمنى أن يعجل المواطن يشق نفسه ويخلصنا ، والتى تشيع فى أنفسنا إحساسا خبيثا

بالراحة والتشقى ، حين يلتف الجمهور المصطنع حوله فى النهاية ، ليشنقوه بأنفسهم بعد أن نفذ صبرهم .

لقد بدأ المؤلف ، عبد اللطيف درباله ، بموقف جيد ومثير ، يتسدد بسخرية غلاظة حس الجماهير ، وأشكال الترفيه القائمة على العنف ، وجشع المتتجين ، ورومانسية وسذاجة المخرجين التجريبيين الحالمين . لكنه ضحى بهذا الموقف ، وانقلب بدوره إلى واعظ ، حين اختار أن يتناول بطله بمنظور الميلودراما الأحادى ، الذى يبسط الأمور إلى الأبيض والأسود ، متجاهلاً المفارقة الساخرة التى ينطوى عليها هذا البطل ، وهى قبوله الاتهام باحتجائه ، والمشاركة فى عرض مسرحى تجارى ، وإن تقنّع بالتجريبية . إن قبول البطل المشاركة ، لا يمكن أن يعنى إلا واحداً من أمرين : إما أنه نصاب يلعب لعبة ، وإما أنه ساذج ، تصور أن المشاركة فى هذا العرض ستشر رسائله على أوسع نطاق . وفى هذه الحالة ، كان ينبغى أن يثور حين يكشف حقيقة الخدعة ، وهذا ما لا يفعله بتاتاً . إنه يجلس إما صامتاً ، أو معلنًا عزمه على الانتحار ، أو لاعتناً للعالم فسادها .

وإذا كان النص قد خيب آمالنا بتحويله إلى الميلودراما ، فقد أذهلنا الضعف العام فى الأداء التمثيلى ، خاصة فيما يتعلق بتتافر الأساليب ، والغنية السامة للإيقاع ، والافتقار إلى المرونة الصوتية ، بل وأبسط قواعد الإلقاء ، ونطق الحروف والكلمات ، ومخارج الألفاظ .

ويسدو إنه من الأفضل حقاً - إذا كان هذا حال ممثلينا - أن نمسك ألسنتنا ، ونكتفى بالإيماء والإشارة ، والرقص ، والمسرح الصامت .

يحيى جاد ومجدى مجاهد يطلبون النجدة

فى زمن عزت فيه العروض المسرحية الجديدة على مسارح الدولة ، فبتنا فى قحط شديد ، علينا أن نتواضع فى توقعاتنا ومتطلباتنا المسرحية ، من أى عرض جديد ، وأن نرضى بالحد الأدنى فنًا وفكرًا ، وهذا والله من نكد الدنيا على محبى المسرح وعشاقه ونقاده .

من هذا المنطلق ، ورغم كل التحفظات ، علينا أن نحى ونشجع فرقة المسرح الحديث ، التى خاضت معركة حامية الوطيس مع الرقابة ، دفاعًا عن نص جديد جيد ، هو علينا السلام ، للفنان نبيل بلران ، مما آخر افتتاح موسمها ، الذى بدأ أخيرا بعرضين دفعة واحدة ، هما المهر ، على مسرح السلام ، والنجدة ياهوه ، على مسرح ميامى .

ويقترّب عرض النجدة ياهوه ، لمؤلفه يحيى جاد ، ومخرجه مجدى مجاهد ، من الحدودات التعليمية الرمزية ، ومسرحيات الأخلاق القديمة ، الوعظية المباشرة . فهو عرض يناقش كافة قضايانا الملحة ، من زيادة النسل، والمخدرات ، والأزمة الاقتصادية ، إلى مشكلة التعليم ، والكتاب الجامعى، وشركات توظيف الأموال ، وأزمة الإسكان ، وفساد الضمائر .

وقد استخدم المؤلف فورمة دراما المأرق ، كأطار عام لاحتواء هذه القضايا،
وهى فورمة يفضى فيها الصراع الدرامى المبدئى ، بين الشخصيات والمأرق-
أى محاولتهم الخروج منه - إلى حدث درامى ، لا يعتمد على التطور
والتحول ، والتأزم والانفراج ، بل يتخذ صورة التكشف التدريجى لطبيعة
المأرق ، وأبعاده وأسبابه ، انتهاءً إلى وسيلة الخروج منه - أى الحل .
ولعل أشهر أمثلة دراما المأرق فى المسرح المصرى ، هى مسرحية سكة
السلامة ، لسعد الدين وهبة ، وفى السينما ، فيلم بين السماء والأرض ،
لصلاح أبو سيف .

وفى إطار هذه الفورة العامة ، استخدم المؤلف عدداً من ملامح بعض
الصيغ الدرامية الأخرى ، مثل مسرحية المحاکمة ، والمسرحية البوليسية ،
والمسرحية الفتتارية ، والميلودراما ، فأضاف إلى نصه التعليمى قدرًا من
التشويق والترقب والإثارة . لكنه للأسف ، أقرط فى الحوار ، الذى جاء
تجريدياً تقريرياً مكرراً ، يقتقر إلى الجدة والخصوصية واللماحية فى
أحيان كثيرة ، مما ذكرنا فى مناطق عديدة من العرض ، بالإعلانات
الدرامية الإرشادية التلفزيونية ، والتحقيقات الصحفية التقليدية ، التى
تطالبنا كل يوم . ولو أن المؤلف أخذ نفسه بالحزم الفنى ، وضحى
بالطول لمصلحة الكثافة الدرامية ، والإيقاع الساخن ، والتنوع اللغوى ،
لجاء نصه أفضل بكثير .

وبدلاً من أن يختزل المخرج مجدى مجاهد هذا النص إلى حجمه الدرامى الطبيعى ، وينقيه بإحذف من آفة التكرار اللغوى ، والمط والتطويل ، والإعادة دون إفادة ، وجدناه يصاحف عيوبه ، ويضيف إليه جرعة هوائية مستخمة دون داع ، بدعوى التعبيرية ، أو التعليق الملحمى ، بينما النص واضح وصريح ومباشر ، ربما أكثر من اللازم ، ولا يحتاج شرحاً أو تفصيلاً من خارجه ، اللهم إلا إذا كان المتفرج مصاباً بالتخلف العقلى أو داء البلاء . وقد كانت نتيجة المط والتطويل من جانب المؤلف والمخرج ، أن امتد العرض على مدى ثلاث ساعات ونصف ، مخرجاً لسانه لعروض القطاع الخاص ، وفقد الكثير من سخوته وحيوته .

ورغم ذلك ، فقد نجح المخرج فى توظيف الإضاءة والحركة ، فى مشاهد العنف والزلازل ، وجنون خريج الأثار ، وظهور الجلد الفرعونى القديم ، وانتحار اللص الشام ، رضا حمدي ، الذى كان حقاً رائعاً ، فجاءت هذه المشاهد ساخنة ممتعة ، سريعة الإيقاع ، وليت العرض كله كان على مستواها . وإلى جانب الممثل الموهب رضا حمدي ، الذى يحمده للمخرج اكتشاف طاقاته ومواهبه فى هذا العرض ، تألفت مجموعة واحدة من شباب الممثلين - هانى كمال ومحمد دسوقي ونشوى مصطفى . وحاول كل من شريف صبرى ووجدى العربى ضبط إيقاع العرض باستماتة تمسب لهما ، وتحقيق قدر من التوازن بين الجدبة والهزلية ، حتى لا تغيب رسالة العرض ، ويتحول بفضل جهود ليلى فهمى وحسن حسين ومحمود

التونى الإرتجالية ، إلى هزلية نطية ، أو سلسلة من الاسكتشات الكوميديّة السطحيّة . لكن جهود هؤلاء الممثلين الجادين ، تكسرت على صخرة الأغاني المحشورة ، التى كانت تهبط عليهم بين الحين والآخر كالفقضاء المستعجل ، لتدلق ماءً بارداً مثلجاً على سخوتهم الدرامية ، وعلى صخرة فوضى أساليب التمثيل ، التى لم تنتظمها رؤية إخراجية محددة ، أو إيقاع مسرحى منظم .

ولا أدرى لماذا التزم المخرج بالواقعية التقريبية فى الديكور ، إذا كان عرضه تعبيرياً ، كما يعلن فى بداية العرض ؟ والحق أن تخبط المخرج بين الواقعية والتعيزية والفودفيل ، فى الديكور والحركة والموسيقى وأسلوب التمثيل ، كان سبباً رئيسياً فى ضعف هذا العرض ، رغم امكانياته الجيدة . وإذا كان المخرج قد رحمننا من الفقرات الراقصة التى باتت مقررة علينا فى كل العروض الآن ، فلماذا لم يكمل جميله ، ويرحمننا من الأغاني المحشورة ، التى تطاردنا فى كل عرض مسرحى ، ومن الارتجال الهزلى المترهل ، المتكرر من عرض إلى آخر ؟

كارولين خليل والقطّ خَلّ

على مدى عام أو أكثر ، كانت عروض الجامعة الأمريكية تصيبنى بالإحباط ، فقد قلّ مستواها بصورة ملحوظة عن ذى قبل ، وفقدت روح المغامرة والجرأة ، وياتت خاتمة مستكينة .

لكن ، فجأة دبّ روح جديدة ، وهبت رياح التغيير على قسم المسرح العتيق ، وكانت رياحاً أنثوية جامحة منمشة . فمنذ شهور قليلة ، شاهدت دانا مساجدى فى مشروع تخرجها ، وكان كولاج من مشاهد من شكسبير ، وسترنديرج ، ويوريبيديس ، تعرض للمرأة فسى حالات نفسية متباينة ، دون موارد أو خجل ، ودون تغييب لجسدية المرأة ، أو طاقاتها الجنسية . ورأيت لأول مرة منذ سنين ، ممثلة على خشبة مسرح مصرى [وإن كان داخل الجامعة الأمريكية] تتعامل مع جسدها بحرية مطلقة ، وصدق شجاع أمين ، فتجسد أحاسيس ومشاعر لم تعد ممثلاتنا المحترفات قادرات على تحمل عبئها .

وبعد عرض دانا الجميل ، دعتنى الممثلة الشابة ، كارولين خليل ، التى تميزت فى دور الفتاة الإنجليزية ، فى مسرحية بالعربى الفصيح ،

ولفتت إليها الأنظار - دهنتى كارولين لحضور مشروع تغربها ، وهو إخراج مسرحية القط خلّ ، للكتابة المسرحية البريطانية المعروفة ، كاريل تشرشل .

والحق أننى أشفت على كارولين من التجربة قبل أن أراها . فالنص يناقش صراحة ، وبدرجة عالية من الجراءة ، موضوع هوية المرأة وكيانها الأخلاقى ، فى ضوء المواضعات الاجتماعية المتخلفة ، والعرف الرجعى السائد ، الذى يأمى أن يعترف بها إلا كام وزوجة ، ويرجمها بالحجارة ، وقد يقتلها ، إذا خالفت هذا العرف . قلت لنفسى : ماذا يمكن لفتاة فى العشرين ، لم تخبر الحياة بعد ، أن تعرف عن المرأة ومعاناتها ؟ لكن كارولين الصغيرة ، أذهلتنى بحساسيتها ، وحدة خيالها ، وثقب رؤيتها ، وأثبتت جدارتها كمخرجة وأعدة ، وإنسانة واعية مثقفة ، ذات ضمير يفظ ، لا يخشى قوله الحق .

تدور أحداث المسرحية فى قرية صغيرة ، فى زمن لا تحدده المؤلفة صراحة ، فهو فى آن ومثنا ، لكنه أيضا العصور الوسطى المظلمة ، التى شهدت محاكم التفتيش ، وحرق النساء بتهمة ممارسة السحر الأسود . إنه جو يذكرنا بجو مسرحية البوتقة ، لأرثر ميللر . والمسرحية لا تطرح حبكة بالمعنى التقليدى ، بل تطرح صوراً متنوعة للمرأة ، من شرائع اقتصادية متعددة ، تدور كلها حول موضوع الهوية ، والدور الاجتماعى ، وتبلور فى مجموعها حقيقة القهر والاستغلال ، والتشويه والعنف ، الذى

تعرضت له المرأة طويلاً ، وربما صارت تتعرض له ، إن هي ثارت أو احتجت ، وسواء خنعت واستسلمت ، أو نشدت التغيير .

هناك بطلّة المسرحية ، «أليس» : فتاة ريفية جميلة ، لكن فقرها المدقع جعل الرجال يرغبونها ، دون أن يفكروا فى الزواج منها . ولأنها فقدت الأمل فى الزواج ، ولأن جسدها عفى ، شاب ، ينشد الأمومة ، تنجب «أليس» طفلاً لا تعرف من أباه ، نظراً لعلاقاتها المتعددة ، وتصبح فى نظر المجتمع ساقطة ، بينما لا تشعر هى بتأثراً بذلك . فهى لا تبيع نفسها ، ولا تمارس الجنس لقاء القوت ، بل هى حرة ، لا تستسلم لرجل إلا برغبتها ، ولا تقبل مساومات وإخراءات جاراها المزارع الميسور . ومع «أليس» ، تعيش أمها ، نموذج آخر للقهر : فهى امرأة فى الأربعين ، شاخت قبل الأوان بسبب سوء معاملة زوجها ، التى عاشت تتمنى موته لتحرر منه ، لكنها افتقدته حين مات ، ولم تجد من يرضى حاجاتها الطبيعية . ولأن الزوج ، فى المجتمع الذى تصوره المؤلفة ، هو المصدر الاقتصادى الوحيد للمرأة ، وعائل الأسرة ، تعيش الأم «جون» فى فاقة طاحنة ، وتغرق همومها فى الخمر ، وتضطر إلى التسول من جيرانها . وفى نفس الحضيض الاقتصادى ، الذى تحيا فيه «أليس» ، وأمها ، تلتقى بصورة أخرى من صور الظلم التاريخى للمرأة ، فى صورة شخصية العرافة ، التى كان يمكن أن تكون طبيبة أو عالمة فى عصر آخر . فلقد درست خصائص الأعشاب الطيبة ، وعلمت فى علاج الأمراض بها ، وهى تفعل هذا لا من باب الربح ، بل لقاء ما قد يجود به الزوار من طعام أو شراب يسد رمقها .

وهي تأمل أن تورث علمها ومعرفتها لأحد حتى لا تندثر ، فتعرض على «اليس» أن تتلمذ على يديها ، لكن تهمة ممارسة السحر التي تلتصق بها وبـ «اليس» لا تمهلها .

والى جانب هذه النماذج للمرأة الوحيدة ، التي لا عائل لها ، ولا مصدر رزق ثابت آمن ، ورغم ما قد تتمتع به من مواهب وقدرات وشجاعة ، تقدم لنا كاريل تشرشل نموذجين آخرين ، للمرأة المتزوجة الميسورة الحال . فهناك «سوزان» - صديقة «اليس» - وهي زوجة مزارع ، وأم هذا الحمل والولادة ، ومسؤوليات الزوجة الشاقة . وتتلخص مآساتها في رغبتها في التخلص من حملها الأخير ، واحساسها بالذنب العميق إزاء هذه الرغبة . فقد تشرت «سوزان» قيم مجتمعتها تماماً ، وأوقفت عقلها وضميرها . وحين تشور لحظة على وضعها وتسقط الجنين ، يدهمها إحساس عارم بالذنب ، يولد رغبة عارمة في التكفير ، فتهم نفسها وصاحبيتها بممارسة السحر ، ويكون الجزاء الموت .

ومن شريحة اقتصادية أعلى ، تقدم لنا المؤلفة نموذجاً لزوجة أخرى ، لمزارع ميسور ، تسكن إلى جوار كوخ «اليس» . وعلى عكس الزوجة الأولى ، «سوزان» ، تعاني هذه الزوجة من الجذب العاطفي والحرمان الجنسي . فزوجها يهوى «اليس» ، ولا يقر بها ، بل يعاملها كأجير ، فيحنفها على تكاسلها في العمل طول الوقت . وقد جسدت دانا ساجدى باقتدار ، في هذا الدور ، حالة المرأة والتشوه النفسى ، التي تصيب المرأة في هذا الوضع ، الذي لا فرار منه في مثل هذا المجتمع ؛ كما صورت

طاقة العنف المكبوتة ، التى يولدها هذا الوضع ، والتى لا نجد متنفذاً لها الا فى إيذاء الآخرين ، بل وتدميرهم .

وفى أعلى السلم الاجتماعى ، نرى نموذجاً آخر للمرأة المقهورة ، فى ابنة مالك الضيعة الاقطاعى ، «بيتى» ، التى تنشد الحرية والاستقلال ، وترفض الزواج من عريس «لقطة» ، فيسجنها والدها فى حجرتها ، ويبرر الجميع رفضها بالخلل النفسى ، ويستدعون لها طبيباً ليعالجها ، أو ليصالحها على وضعها ، بمعنى أصبح . والطريقة المفضلة فى العلاج عند هذا الطبيب ، هى فصد الدم المتكرر - أى تصفية العروق من الدماء - فيدفع الوهن مرضاه إلى الاستسلام . وترجم المؤلفة ثورة «بيتى» ، التى لا تدرك الشخصية نفسها أبعادها بعد ، إلى زيارات لمنزل المزارع وزوجته ، وإلى كوخ العرافة . فهى تحن من ناحية إلى التواصل والعدل الاجتماعى ، كما تحن إلى الحكمة والعلم والمعرفة من ناحية أخرى . لكن «بيتى» تستسلم فى النهاية ، تحت وطأة الخوف المريع من الموت ، حين تشهد مصير «أليس» ، وأمها ، والعرافة ، والزوجة «سوزان» - فعقاب المرأة المتمردة فى هذا المجتمع ، هو الموت - باسم الدين ، أو الأخلاق ، أو مصلحة المجتمع .

إن الفساد والتشوه ، الذى يفرزه القهر فى عالم المسرحية ، يسرى كالنار فى الهشيم ، ليلتهم كل شىء ، وهو يرتدى قناع الدين . فيها هى زوجة المزارع العقيمة الحانقة ، تؤدى صلاة شكر متعجلة لله على خلاصها من سحر الساحرات ، ثم تهوّل لتشهد أجسادهن تتعلق من المشاقق ، فى

تلذذ شاذ وحشى . وهامى «سوران» ، تخدع نفسها بأن رفضها للعرى
الاجتماعى كان خطيئة فى حق الله ، ولم يك كذلك بالطبع .

لكن روح المقاومة ، والرفض والاحتجاج ، لا تخمد . فأم «اليس» ،
تذهب إلى الموت وهى تلحن نفاق الجميع ، وتعلن فى تحدٍ إنها ساحرة حقا
كما يقولون {وما هى بذلك} ، فليخشوا لعبتها جميعا . وتنتهون المسرحية بـ
«اليس» وحدها على المسرح ، مكبلة بالحبال ، تصرخ قبل أن تذهب إلى
المشقة : «أنا لست ساحرة .. لست ساحرة .. وليتنى كنت . لو كنت
ساحرة لأذقنكم مر العذاب . إذا كان هذا هينكم ، فليس أمامنا سوى
سبيل الشيطان . ليتنى كنت الشيطان» .

وكان إخراج كارولين لهذا النص الصعب الجرىء ، بسيطاً وبليغاً
فى آن . فقد اختارت تمثيلها بعناية ، بحيث عبرت ملامحهم الجسدية عن
طبيعة الشخصيات ، واهتمت اهتماماً بالغاً بالملايس ، من حيث الحامة
والألوان ، فأوحى بجو خريفى ريفى قديم ، إذ تنوعت الألوان بين البنى
النبيلدى ، والبيج الترابى ، والأسود الماحل ، والأزرق السماوى ،
والأبيض ، وتنوعت الحامات بين القطن والكتان والخيش . واستخدمت
كارولين الإضاءة كعامل أساسى فى تشكيل المنظر المسرحى ، فرسمت بها
غابة كثيفة ليلية فى المشهد الأول ، وناقذة وزرانة فى المشهد الأخير ،
واستعاضت بها عن الديكور فى تجسيد الأماكن المسرحية المختلفة ، التى
وغبعتها جميعا على خشبة المسرح ، فى مناطق مختلفة - مع بعض

المهمات الرمزية البسيطة ، مثل قفص ، وجوالين من الدريس ، فى بيت «اليس» ، وشجرة صغيرة ، ودلو لحض اللبن ، فى بيت المزارع ، ومشنة فى كوخ العرافة ، وانتقلت الإضاءة بين هذه الأماكن فى سلاسة ويسر . واستطاعت كارولين أيضاً بمهارة أن تغلف عرضها ، رغم عنفه وضراوته ، بروح الحدوتة الشعبية القديمة ، التى تميز النص الاصلى ، فكانت شديدة الأمانة مع نص المؤلفة الإنجليزية . وقد ساعدها فى تحسيد العرض على هذه الصورة الرائعة ، مجموعة متميزة من مواهب قسم المسرح بالجامعة الأمريكية ، أخص بالذكر منهم : شيرين الانصارى فى دور «اليس» ، وشيرين السمرى فى دور الأم المخمورة ، الذى جسده فى فيما يشبه الإعجاز ، وأبرزت أبعاده المأساوية ، رغم روح الفكاهة الرشيقة التى طبعته ، والتى نفذتها بخفة ظل لا حد لها ، حتى وهى على شفا الموت . وتميزت أيضاً مايسه الرفاعى فى دور العرافة ، وإن كنت قد شاهدتها من قبل فى ادوار أفضل ، وأكثر صعوبة وتركيباً . والحق إن كل من اشترك فى هذا العرض يستحق التحية . داليا العبد فى دور «بيتى» ، ماريار رمضان فى دور «سوزان» ، تامر أمين فى دور المزارع ، ونزار الشوقاوى فى دور الحبيب المجهول ، الذى تعشقه «اليس» ليلة واحدة ، ثم يختفى بعد أن يلفظها باحتقار ، متهماً إياها بأنه عاهرة ، فتملكها رغبة قانطة فى الانتقام منه .

وتبقى تحية خاصة أخيرة ، لكل من مصمم الديكور ، ياسر عمرو ، ومصمم الإضاءة ، سمير حوفقه ، وللمخرجة الجميلة ، الصغيرة سنا ، الناضجة فكراً وفناً ، كارولين خليل .

حققت يخلي

لا تخاف فرجينيا وولف!

منذ سنوات بعيدة ، أعلنت شقيقتي ، سناء صليحة ، عزمها على ترجمة مسرحية فرجينيا ، للكاتبة البريطانية - الأيرلندية الأصل - إدنا أوبراين ، التي تتناول شخصية الكاتبة الروائية الإنجليزية الشهيرة ، فرجينيا وولف ، من منظور نفسي . وقتها ، أشفقت على سناء من المهمة ، فالمسرحية تقترب في أحيان كثيرة من الشعر ، وتستخدم أحياناً أسلوباً يقترب من أسلوب التداخي الحر للأفكار ، دون فواصل ، أو ما يسمى بتيار الوعي ، وتستخدم لغة كثيفة الإيحاء والدلالة ، تنساب حيناً في هدوء ، وتتدفق حيناً كالشلال - أشفقت على سناء من عناء الترجمة ، وقلت لها : وما الفائدة ؟ هل تظنين أن نصاً بهذه الجراءة يمكن أن يقدم على خشبة المسرح ؟ لكن سناء كانت عاشقة للنص ، فترجمته ، ونشر في مجلة المسرح عام ١٩٨٢ .

وفي الأسبوع الماضي ، وبعد عشر سنوات كاملة ، اتصلت بي فتاة في أوائل العشرينات - كما كانت سناء آنذاك - لتدعوني إلى عرض في

قاعة الزرقانى بالقومى ، مسرحية فرجينيا ، التى ترجمتها سناء . أثبت
الزمن خطئى، وها هى فتاة أخرى ، شجاعة جريئة ، لا تخشى فرجينيا
وولف .

ومخرجتنا الشابة ، هى أيضاً - مثل كارولين خليل - من خريجات
الجامعة الأمريكية ، درست الإخراج المسرحى ، وعلم النفس والكيمياء ،
فجمعت بين العلوم والفنون . وربما كانت دراسة علم النفس ، أحد
الاسباب التى اجتلبت عفت يحى ، إلى نص إدنا أوبراين ، النفسى ،
المركب ، وربما كان لعملها المتصل فترة ، مع المخرج الاسكتلندى ، روس
اليونز ، فى الجامعة الأمريكية ، كمساعدة مخرج ، أثر فى ذلك أيضاً .
فقد ساعدته فى إخراج عدد من المسرحيات الصعبة المعقدة ، مثل صيف
ودخان ، لثيبسى وليامز ، إلى جانب شكروا يا مستر سترلنج ، ولد
بالأمس ، وغيرها . واعترافاً بجهدهما وتقديرًا لموهبتها ، فقد قام هذا
المخرج الاسكتلندى بتمويل محاولتها الإخراجية الاولى ، فرجينيا ، وقد
أهدت عفت بدورها العرض إليه تقديرًا لمساهمة .

والحق أن العرض قد أثبت أن فراسة المخرج الاسكتلندى كانت
صائبة . فعفت ، تمتلك موهبة لاشك فيها ، وحساسية شعرية ذكية ،
وأدوات فنية عالية المستوى . وفوق هذا وذاك ، فليتها تمتلك تواضع
الحكماء ، فلا تسمى إلى الاستعراض السقيم ، ولا تتبنى مبدأ خالف
تعرف ، بل تكاد أن تختفى تمامًا وراء النص وتذيب فننها وروحها فيه .

وقد كانت عفت شديدة الحكمة ، حين تبنت الإرشادات المسرحية التي نصت عليها المؤلفة ، فيما يتعلق بالديكور ، فحولت القاعة إلى فضاء رمزي تجريدي ، يتصدر جزؤه الأمامي حامل كتب صغير ، يعلوه مجلد أعمال فرجينيا وولف [وهذه إضافة ذكية من عندها] ، ويفصله عن الجزء الخلفي ، ستارة من التيل الأسود . وفي الجزء الخلفي الصغير ، لا يشغل الفضاء سوى كرسي هزاز ، من طراز قديم ، وشاشة بيضاء صغيرة ، تلوح عليها بين الحين والآخر ، شرائح لمناظر من لندن ، أو الريف الإنجليزي . كان هذا التشكيل المسرحي الشاعرى القائم ، إطاراً مناسباً تماماً لتدفق العرض دون عوائق . ونشطت الإضاءة الأحادية اللون ، فى تمجيد الانتقالات من حالة شعورية إلى أخرى - حدة وخفوتاً - فكانت تشرق حيناً فى وهج مؤلم ، ثم تنسحب حيناً لتلقى بظلال كثيفة موحية على المنظر المسرحي .

لكن الحلو لا يكتمل ، كما يقول المثل الشعبى . اضطرت عفت يحيى - للأسف الشديد - أن تحذف أجزاءً من النص لأسباب رقابية . لكن الفنان الشهم الشجاع ، محمود الحدينى ، كان - والحق يقال - على مستوى المسئولية الفكرية والفنية ، فجاء الحذف فى أقل الحدود الممكنة . ولا أعتقد أن مدير مسرح آخر ، كان ليغامر بتقديم مثل هذا العرض فى مسرحه ، فتحية صادقة له من كل القلوب والعقول المستنيرة .

لم تكن ضرورة الحذف لتفسير العرض ، لو توفر عنصر التمثيل الجيد . وهنا نضع أيدينا على الآفة الحقيقية فى المسرح المصرى ، وهى غياب الممثل الحقيقى المدرب ، الصادق الوامى - سواء على مستوى الاحتراف أو الهواية ، باستثناءات قلة نادرة ، لا تعدى أصابع اليدين ، رنى قول آخر ، أصابع اليد الواحدة . واجهت عفت - كما تواجه كل المخرجين المحترفين - مشكلة العثور على ممثلة تؤدي دور فرجينيا . ولو عاد بنا الزمن عشرين عاماً لما كانت هناك مشكلة ، فهذا دور يبدو وكأنه كتب خصيصاً لسناء جميل أو محسنة توفيق . لكننا فى التسمينيات ، فى رخاوة وتحلل نهاية القرن [fin de siecle] ، ومخيلاتنا باتت تؤرقهن مشكلة الحجاب ، فى غياب الإيمان الحقيقى بالفن ورسالته ، وفتياتنا الواحدات فى الفن ، محاصرن تيارات الردة ، فإذا بالبعض يغبن تحت خيمة النقاب المظلمة ، وإذا بالبعض الآخر يتشيان ، فتنفصل أرواحهن عن أجسادهن ، وتغرد الأجساد دمي خشبية ، تزين بالثياب ، وتدجج بالمجوهرات ، وكل عناصر الإثارة . وفى كلتا الحالتين ، تكون النتيجة غياب الممثلة ، بالمعنى الحقيقى للكلمة .

وحين يأسست عفت ، قررت على مضض أن تمثل هى دور فرجينيا ؛ فقد كانت تعرف تماماً أن الدور يتطلب مواصفات جسدية وصوتية خاصة ، وموهبة عريضة ، من نوع موهبة الفنانة ماجى سميث ، التى أدت الدور فى أول عرض للمسرحية ، فى مهرجان ستراتفورد ، فى أونتاريو بكندا .

لم تتمكن عفت يحيى - بحكم تكوينها الجسدى والصوتى الناعم - من تجسيد جوانب العنف ، والقسوة ، والعدوانية ، فى شخصية فرجينيا ؛ لكنها تمكنت من تجسيد حيرتها الوجودية ، ومخاوفها الغامضة ، ودهشتها الطفولية ، ودقتها الإنسانى العارم . ولو كان طارق سعيد ، الذى قام بدور الأب - ليزلى ستيفنز ، والزوج - لينارد وولف ، قد توفّر على دراسة الشخصيات التى اضطلع بها ، لربما ساعد عفت فى الأداء بصورة أفضل . لكننى أحسست طول الوقت ، أن طارق سعيد ، وهو مخرج متفرد الموهبة ، لإيدرى شيئاً مما يقول ، وكأنه ضل طريقه إلى مسرحية مجهولة . وكان تحويل النص إلى اللغة العامية ، خطأ كبيراً فى تصوّر ، فقد ساهم فى استحضار إيهاءات ، وإشارات ، وإيقاعات الشارع المصرى المعاصر - من خلال طارق سعيد - وهى علامات ، شكلت فى مجموعها ، نصاً سمعياً وبصرياً ، متاهضاً ومعارضاً للنص الأصيل ، الانجليزى الحساسية . ورغم اجتهاد هايدى عبد الغنى ، فى دور فيتا ساكفيل وست ، صديقة فرجينيا وحبيبها ، فقد عانت هى الأخرى من وطأة اللغة العامية ، واستخفاف طارق سعيد ، فبدت مخلوقة غريبة ، فى عالم غريب ، وانفصل مضمون الكلام عن صوته وإيقاعاته . لكن هايدى مكسب كبير وجميل للمسرح ؛ وأرجو أن تستمر فى التمثيل ، إلى جانب دراستها للفن التشكيلى . كما أرجو من طارق - وهو ابن حبيب رغم قسوتى عليه - أرجو منه أن يتروى ، حين يقرر التمثيل فى المرة القادمة .

يوتوبيا في المجارى .. أنتيه تحت الأرض

قيل لى إن الجامعة الأمريكية كانت تقدم منذ سنوات عروضاً باللغة العربية . لكننى ، منذ سنين ، لم أر منها شيئاً . لهذا ، سعدت حين دعيت لحضور عرض بالعربية ، لمسرحية الثين تحت الأرض ، للزميل العزيز والصديق ، الفنان محمد سلماوى ، من إخراج الفنان أحمد ركنى . أسعدتنى الدعوة ، وأسعدنى العرض أيضاً . وأنا هنا لن أعرض لهذا النص الجميل ، فقد كتبت فيه بحثاً مطولاً فى كتاب سابق لى ، هو المسرح بين النص والعرض ، ولهذا سأكتفى بالحديث عن العرض . حذف المخرج عدداً من مناظر المسرحية وشخصياتها ، ورغم ذلك ، تمكن من الاحتفاظ بهيكليها التيمى الرئيسى ، وروحها العامة . ولعل الأثر الوحيد للحذف ، كان تقليل جرعة التشاؤم ، والاحساس باليأس ، التى تركها العرض الأول للمسرحية ، وإضفاء روح التحدى ، والمقاومة المتفائلة على العرض ، تلك الروح التى تبلورت فى الأغنية الختامية الجماعية .

كان ديكور محمد حامد على ، بسيطاً وموجياً ، يتشكل من دائرة واسعة ، سوداء عالية ، على اليسار ، تقود إلى كيوبرى علوى ، ينتهى

بدرجات سلم ، تفضى إلى أرض خشبية المسرح . وكان الأسود والرمادى هما اللونان المهيمنان . جسدت قوة الدائرة المظلمة ، فكرة السقوط ، وفكرة الصعود والنجاة فى آن ، بينما حملت الأغانى المضافة - التى ألفها الشاعر شوقى خميس ، ولحنها مؤلف موسيقى موهوب ، لم يذكر البرنامج اسمه للأسف - حملت الأغانى طاقة يافعة من الأمل .

وكان عنصر التمثيل قوياً وممتعاً فى هذا العرض : أدت منى النمرسى دور «منى» باقتدار وحساسية ، فأبرزت جوانب الشخصية كلها - الألم واليأس ، والاحتجاج والأمل ، والفرحة الرومانسية بالحب ، والسذاجة المثالية ، وأضافت إلى هذا المركب لمسة طريفة من التوتر النفسى ، أثرت الأبعاد الفكاهية للشخصية ؛ وحين غنت ، كان صوتها إضافة للعرض لا يستهان بها ، فكانت متعة للعين والأذن .

وكان رفيقها فى البلاء - إبراهيم صالح - متعة للعين أيضاً ؛ فهو شاب وسيم ، خفيف الظل ، قوى الحضور . لكن أدائه للدور كان خارجياً ، يفتقد إلى الاقتناع ، والقدرة على الاقتناع ، وذكرنى كثيراً بنجوم الأفلام الموسيقية الأمريكية فى سطحية أدائه . كان يردد كلمات حسن الوطنية الملتبة ، المثقلة بالمرارة والنقد السياسى والاجتماعى ، دون أنه يبدو عليه أنه يفهم ما يقول ، وكأنه يهز كتفيه فى استخفاف . ورغم ذلك ، فهو خامة مسرحية ، وربما سينمائية ، طيبة واعدة ؛ لكن عليه بالقليل ((أو الكثير)) من الصدق الوجدى .

وكان مشهد التحقيق ، من المناطق المضيئة فى المسرحية ، التى تحسب للمخرج ، إلى جانب الإطار الغنائى الذى أضافه . ففى هذا المشهد ، رأينا صندوقين باليين على جانبي خشبة المسرح ، يوحيان فى آن ، بمكتبتين قديمين متهاكلتين ، وصندوقين للقمامة . وحين يبدأ التحقيق ، يهوى باب الصندوقين ، وتبرز منهما ، على الجانبيين ، فتاتان فى ثياب المطافىء ، بقلنسواتهما المميزة ، وتتكلمان فى آلية رتيبة سريعة ، مدمرة للأعصاب ، تنفث فى المشهد روح الجنون وجو العبث . وقد أدت كل من أريج إبراهيم وحنان إمام دورها فى هذا المشهد باثقان والقباط يستحقان الإعجاب .

ومن يستحقون الإعجاب فى هذا العرض أيضاً ، الرائع ، خليف الظل ، خالد أبو النجما ، الذى أدى دور المأذون ، وأيضاً دور أستاذ الجامعة ، الدكتور ليب ، فأجاد وأمتع فى كليهما . ولا يغوتنى أيضاً أن أحيى أداء عمر المعز ، فى دور المتحدث الرسمى ، وأحمد هابدين ومحمى العربى ، فى دورى حبش وعليش .

لكن ، يبقى سر النجاح فى جمال بناء النص ، وفى حيوية الشباب العارمة ، التى جبرت بنا كل الأخطاء ونواحي القصور .

مصطفى سعد ..

وفزوة ٣٠ فبراير

فى مسرحية ماكبث ، يصف شكسبير الحياة ، بأنها ظل متحرك
مراوغ ، ويصف الإنسان ، بأنه ممثل ضعيف ، لا يجيد تمثيل دوره .
تذكرت هذين التشبيهين وأنا أشاهد مسرحية ٣٠ فبراير ، من تأليف وإخراج
الفنان مصطفى سعد ، فى قاعة الشباب . فهنا ، تتحد استعارة الحياة
كمسرح ، باستعارة الحياة كوهم ، لتمثل قلب العمل ، والمولد الرئيسى
لمعناه ومبناه ، واللفز المحير ، الذى يمتعنا طول العرض ، ويظل يحيرنا بعد
انتهائه . وفى إطار هذه الاستعارة ، يتبدى الإنسان كممثل ردىء
ضعيف ، يتمتر بين الوهم والحقيقة ، على خشبة مسرح لا يعرف هويته ،
ولا إذا كان فى عالم الأحياء أو الأموات ، أو داخل النفس أم خارجها .

وفى ترجمته وتحميده لهذه الاستعارة المحورية ، على مستوى التأليف
والإخراج ، اختار مصطفى سعد صيغة مسرحية ، اقترنت بمسرح الكاتب
الإيطالى لويجى بيراندللو ، وهى صيغة المسرح داخل المسرح ، التى تتعدد
فيها مستويات الوهم والحقيقة ، وتختلط فيها الوجوه بالاقنعة ، والحياة
بالتمثيل ، اختلاطاً يصعب معه التمييز بينهم ، ويقضى إلى تمزق صورة

العالم المنطقية ، الاعتيادية ، والمنطق العقلانى ، الذى يفترض التوالى
الزمنى المنظم للحياة ، الذى لا يخلط الماضى بالحاضر أو المستقبل ، كما
يفترض ثبات هوية البشر والأمكنة ، وجوهر الكائنات ومعانى الوجود .

وفى سبيل تحقيق هذه الصيغة المسرحية ، اختار مصطفى سعد
حدوته ، أو حبكة ، تشبه الفوزرة الطريفة ، تبدأ بسؤال حول العقل
والجنون ، ثم تنتقل إلى سؤال حول الوهم والحقيقة ، لتنتهى بسؤال
حول الحياة والموت . وفى كل الأحوال ، تصطدم الإجابات الممكنة
والمطروحة ، بصخرة من الشكوك ، حول معنى الزمان والمكان والهوية ،
وهى المعانى ، أو الفرضيات الأساسية ، التى تحدد منظور الرؤية الأحادى ،
الاعتيادى ، للحياة ، والذى لا يمكن دونه الإجابة عن أى أسئلة إجابة
بقية .

ويستخدم مصطفى سعد صيغة المسرح داخل المسرح ، بذلك ،
فى تفتيت هذا المنظور الأحادى البينى الاعتيادى ، ليطرح مكانه منظوراً
متعدداً مركباً ، تتبدى من خلاله الحقيقة متعددة الوجوه - كما رآها
بيراندللو - وتتبدى الحياة فى صورة اللغز المحير الغامض ، الذى على كل
منا أو يواجهه وحده ، وقد نختلف جميعاً فى تفسيره . وينطلق العرض -
كما يتضح من عنوانه - من نقطة زمنية وهمية ، هى تاريخ ميلاد البطل ،
الذى يقع خارج الزمن الواقعى ، مما يضع علامة استفهام حول الزمن من
ناحية ، وحول هوية هذا البطل من ناحية أخرى . وفى هذه المنطقة

الغامضة من التساؤل ، يختلط التمثيل الصريح المتسرح منذ البداية (الذى يخاطب فيه الممثل الجمهور ، وعمال الصوت والإضاءة) من ناحية ، بالتمثيل الإيهامى ، كما يمتزج الحاضر بالماضى ، دون فاصل ، من خلال زيارة الأصدقاء الموتى ، فى حفل عيد الميلاد ، الذى يصر البطل أنهم ليسوا أشباحاً ، بل واقعاً مادياً ملموساً .

ويقود اختلال المنظور الواقعى لدى البطل ، إلى محاولة تفويجه عن طريق العلاج النفسى . لكننا لا نلث أن نكتشف أن عيادة الطبيب نفسها ، لا تختلف فى هويتها ، المتقسمة على ذاتها ، عن حجرة المريض فى البداية ؛ فهى مكان مسرحى ، وهمى وواقعى فى آن ، تتحول فيه عملية استرجاع الماضى ، إلى مشاهد مسرحية تُمَثَّلُ بمبالغات مسرحية مقصودة ، مستخدمة إكليسيهايات أداء مسرحية مألوفة ، فى الهزليات والميلودرامات ، بطريقة فجأة ، تُرسِّخُ لدينا الإحساس بالهوية المسرحية للعبادة ، وتحول الطبيب إلى مخرج حيناً ، يشور ويحتج ، وإلى مخرج حيناً ، يطلب بإعادة المشهد مرات ومرات ، كما تحول المريض إلى ممثل ضعيف ، يتعر فى أداء دوره ، ويفشل فى الإيهام الواقعى ، وتحيل عملية العلاج ، عن طريق الاسترجاع التمثيلى ، إلى لعبة مسرحية وهمية ، يمكن لأكثر من ممثل فيها أن يتمم نفس الشخصية ، ويمكن لأسلوب التمثيل أن يتحول من الواقعية إلى الهزلية ، إلى الميلودرامية الفجأة ، كما يمكن للذكريات أن تختلط ، وتتداخل مع مشاهد نمطية من الأفلام الميلودرامية القديمة ، فنجد

أنفسنا في عالم أشبه بعالم المسرحيات السريالية ، تدرب فيه الشخصيات واحدة على الأخرى ، وتبدل دون منطق مفهوم ، ويختلط فيه الواقع بالحلم ، والماضي بالحاضر ، كما تختلط الأمكنة وتتداخل .

وقد تمكن مصطفى سعد من تحقيق هذا الامتزاج والتداخل ، وهذه السهولة السريالية ، عن طريقة إعادة تشكيل قاعة الشباب ، فجمع في آن بين تشكيل مسرح الحلبة - الذى يحيط فيه المتفرج بالعرض من أكثر من جانب ، ويتواصل فيه الممثلون تواصلًا حميمًا مع الجمهور - وبين شكل المسرح التقليدى ، الذى يشبه العلبة ، أو إطار صورة تواجه الجمهور ، فأقام على جانب من القاعة ، علبة إيطالية أشبه بمحاكاة ساخرة لخشبة مسرح تقليدى ، ووضع أمامها صفوفًا من المقاعد ، في نظام يحاكي شكل صالة المسرح التقليدى ، ثم أحاط هذا التشكيل ، والجمهور الذى تشغل صفوف المقاعد ، بباقي الجمهور ، الذى أحاط بالمسرح التقليدى من ثلاثة جوانب ، على المدرجات المرتفعة ، فتحول المكان كله ، بجمهوره ودهكوره ، إلى تجسيد بصرى لفكرة المسرح داخل المسرح ، وتحول الجمهور نفسه إلى مشاهد ، وجزء من اللعبة .

والى جانب خشبة المسرح التقليدية - التى كانت تمثل أماكن عدة : واقعية ، ووهمية ، ومسرحية مصنوعة ، وصالة المسرح - التى كانت تمثل صالة مسرح واقعية ، بجمهور حقيقى أحياناً ، وعيادة الطبيب النفسى أحياناً ، وصالة مسرح وهمية فى أحيان أخرى ، تمكن المخرج ، عن طريق

الحركة ، وتوزيعها الدقيق الذكى ، بين الصالة (بمستوياتها المتعددة) ،
وخشبة المسرح ، أن يعمق الخلط بين مستويات الوهم والحقيقة ، وأن
يحول المكان برمته إلى تجسيد بليغ لاستعارة الحياة كمسرح كبير .

وقد اضطلع أشرف عبد الغفور بدور المريض النفسى ، وأحمد صيام
بدور الطبيب المختل ، الذى يكتشف فجأة ، أن مريضه الذى شفاه منذ
شهور ، قد توفى منذ سنوات عديدة ، فكونَ الاثنان ثنائياً تمثيلاً بارعاً ،
متدفق الإيقاع . وأثبت أشرف عبد الغفور هنا - للمرة الأولى وفق علمى-
قدرته على الأداء الكوميدي الناعم ، بل وعلى الأداء الهزلى الفاقع
أيضاً . وأكد أحمد صيام موهبته الكوميديّة العظيمة ، التى تحرك برشاقة،
ما بين التشكيل الجسدى الخارجى ، الكاريكاتورى ، والتلوين الصوتى
المعبر ، وسرعة الإيقاع الحركى وتدقيقه ، والقدرة على التقمص الداخلى
المقنع . وتبادلت شروق ، ونشوى الراعى ، دور الزوجة ، فأديتاه
بالمسرح الفج الذى تطلبتّه المسرحية ، فأجادتا ، كما أجادت مجموعة
أشباه الأصدقاء تنفيذ مهمتها ، وبرع جلال رجب فى تنفيذ الصورة
البرلسكية للزوج المخدوع .

وإذا كان ثمة نقد يوجه لهذا العرض المتع ، فهو محاولة المؤلف /
المخرج ، تضمينه بعداً سياسياً ذخيلاً عليه ، ومقولات سياسية أثقلته فى
مناطق ، وكادت أن تطمس رؤيته وتزهق روحه . كما نعيم عليه جرعة
الهزلية غير الموظفة ، التى أضافها فى المشهد قبل الأخير ، من خلال

شخصية روج روجة المريض النفسى - ذلك الرياضى والمتخلف عقلياً فى آن . فقد كاد هذا المشهد ، الثقيل الظل ، أن يلمر إيقاع العرض . وتأثيره العام . وكنت أفضل لو تخلق المخرج عن المسحة التعبيرية ، فى مشاهد ريادة الموتى للمريض فى البداية ، والطبيب فى النهاية ، فقد حولتهم الإضاءة إلى أشباح تقليدية ، وكان من الادعى أن يُعمق المخرج حيرتنا إزاءهم ، وإزاء اختلاط مفاهيم الموت والحياة .

ورغم هذه العيوب ، يظل العرض تجربة ناجحة جريئة ، ممتعة طموحة ، استطاعت أن تفيد من تراث الكوميديا ، وأساليها الجماهيرية المحبوبة ، لتطرح رؤية شاعرية فنية للحياة ، فى بناء مركب ، يتمتع بتعدد المنظور ، وتعدد المستويات ، والحيوية المسرحية .

ولا يفوتنا فى النهاية أن نحى مصممة الديكور ، ملكة محمد داوود ، ولا أن نحى جهد الفنان محمود الألفى ، فى تشجيع المواهب الشابة ودعمها ، وإفساح المجال للتجارب الجريئة الخلاقة .

محمود أبو دومة ومكان مع الخنازير

تندر النصوص الأفريقية على خشبة مسرحنا المصرية ، ولا أدري سبباً لذلك . فباشثناء عرض مسرحية موت سيزوى بالزى ، للكاتب جنوب الأفريقى ، أتول فوجارد ، شاهدته في معهد الفنون المسرحية ، ثم فى مهرجان المسرح الحر الأول ، ومسرحيتين قصيرتين ، للكاتب النيجيرى وول سوينكا ، قدمهما طلبة معهد الفنون المسرحية أيضاً من أعوام (ولم أجد أذكر اسميهما) ، لا اعتقد أن المسرح المصرى قد غامر بالتحام الأدب المسرحى الأفريقى .

ولهذا ، سعدت كثيراً حين دهانى الفنان الموهوب ، محمود أبو دومة ، إلى قصر الشاطيى بالاسكندرية ، لمشاهدة إخراجة لنص أفريقى حديث ، للكاتب أتول فوجارد ، هو مكان مع الخنازير ، الذى ترجمه بنفسه ، ونشر فى أحد أعداد مجلة المسرح . وزاد من سعادتى ، أن محمود أبو دومة لم يتدخل فى النص بالإعبداد أو التخصيص ، أو الخذف أو الإضافة ، كما هى العادة السائدة الآن ، عند التعرض لنصوص أجنبية ، بل قدم هذا النص البديع ، بأمانة وصدق وحب . وهذا ليس غريباً

على محمود ، فهو مؤلف مسرحى أيضاً - له نصوص جميلة عديدة -
ويعلم تماماً حرمة النصوص .

وفى إخراجها لهذا النص ، استطاع محمود أبو دومة أن يقبض ببراعة
على معانى النص المراوغة ، وأن يمسك بالخيط الرئيسية التى تشكل نسيجه
المرتب ، وأن يجسد حالاته الشعورية المتباينة ، التى تجمع بين اليأس
والأمل ، والخوف والشعور بالذنب ، والتسامي الروحى والتدنى
الحيوانى ، وأن يوازن بحدق بين أبعاد النص الكوميديّة وأبعاده الجادة ،
الشبه مأساوية .

لقد بنى فوجارد نصه على قصة حقيقية ، عن جندي هرب من الحرب
العالمية الثانية ، واختبأ فى حظيرة خناير أعواماً طويلة . وفى أيدي
فوجارد ، تتحول حظيرة الخناير إلى صورة مزوغة للجحيم ، الذى يهوى
إليه الإنسان طواعية ، حين يكبله الخوف والوهم ، ويشل إرادته التعلق
الغريزى ، الحيوانى بالحياة ، مهما كان الثمن ، وأياً كانت نوعية هذه الحياة .

وعلى مدى أربعة مشاهد ، يحتدم الصراع فى نفس الجندي الهارب ،
«بليل» ، بين الرغبة فى البقاء ، التى تعنى فى حالته ، البقاء فى حظيرة
الخناير ، وإلا كان مصيره الإعدام رمياً بالرصاص ، وبين الحنين العارم إلى
الحرية . ويتجسد هذا الصراع فى محاولات «بليل» المتكررة للخروج
الذى تصطدم دائماً بمعجزه النفس ، ورعبه الغريزى من الموت ، الذى
يخفيه تحت أقمعة عديدة .

ومن خلال هذه المحاولات ، التى تبدى حيناً فى صورة هزلية ساخرة ، وتنشع حيناً بغلالة من الشجن الرقيق والشاعرية ، وتنفجر حيناً فى عنف مدمر ويأس مرير - من خلال هذه المحاولات ، التى يتكرر فشلها ، تكشف لنا الأبعاد النفسية لشخصية كل من «بليل» وزوجته ، ونذكر تدريجياً الأسباب الحقيقية التى دفعته للهروب من الحرب أولاً ، ثم إلى الصبر على عيشة الخنازير بعدها كل هذه الأعوام الطويلة . لكن خلاص «بليل» يقتضى أن يكشف هو أيضاً هذه الأسباب ، وأن يدرك سر خوفه وجبته ، وأن يصل إلى الوعى الذى يقوده إلى الحرية .

وتتلخص أسباب محنة «بليل» ، فى طبيعة المجتمع الذى تشرب مبادئه منذ الصغر ، فهو مجتمع أبوى متسلط ، يتجسد فى الحكم الشمولى ، القائم على شعارات جوفاء ، وبلاغة كاذبة ، وطاعة عمياء ، وقهر نفسى . ويجسد فوجارد هذا المعنى ، ببلاغة درامية حقيقية ، فى بداية المسرحية ، فى حوار شديد الذكاء والفكاهة والسخرية ، بين «بليل» وزوجته ، حول خطاب التماس العفو ، الذى يحاول تدبيجه ببلاغة سقيمة عجوجية ، مغرقة فى العاطفية ، وينوى أن يتقدم به إلى المسئولين ، أثناء الاحتفال بمرور عشر سنوات على النصر ، وإقامة نصب تذكارى للشهداء ، من بينهم اسم «بليل» . وفى اللحظة التى ينتهى فيها من الخطاب ، يكشف أن رداءه المسكرى قد بلى وتمزق ، وتحول إلى خرق منزلية للمسح والتنظيف لكل ما يحمله هذا الاكتشاف من دلالة رمزية ساخرة .

وحين يتخذ «بلبل» من هذا مبرراً للعدول عن قراره ، وستاراً لخوفه ، تنصرف زوجته إلى الاحتفال ، وتعود ليبدأ حوار آخر يفوق سابقه سخرية ، ويمررى قدرة الشعارات البراقة على تزييف الحقيقة والمشاعر . فالزوجة تصف لـ «بلبل» تأثيرها الشديد بما قيل عن بطولته ، وكيف صدقته للحظة وأجهشت بالبكاء المرير على زوجها الشهيد ، ورات نفسها تماماً فى صورة امرأة الشهيد ، وكيف تلقت بعدها عرضاً بالزواج من جارهها ، الذى يطمع فى مزرعتها ، ولا يسرى فى الزواج إلا صفقة تجارية .

وفى المشهد التالى ، نرى «بلبل» بعد أعوام ، وقد غرق أكثر فى قذارة الخنازير . لكنه ، رغم ذلك ، لا يستطيع الاستغناء عنها ، فالمزرعة هى كل ما يملك ، ومصدر أمنه الاقتصادى . وهنا ، تبدأ مزرعة الخنازير فى اكتساب أبعاد رمزية جديدة ، ولا تصبح مجردة صورة لسجن الخسوف والجن ، أو للجحيم ، بل تصبح أيضاً صورة تجسد القيم المادية المتسيدة فى المجتمع ، والتى تفسح الطعام والأملاك والأمن الاقتصادى فوق الحرية والكرامة ، فتمتص حياة الإنسان بأكملها ، فى دوامه من العمل الألى الشاق ، كما هو الحال مع الزوجة ، أو تسجنه فى مستنقع من القاذورات ، كما هو الحال مع الزوج . وحين تتحول المزرعة إلى رمز للمجتمع ، تصبح محاولة «بلبل» الخروج إلى المجتمع ، بحثاً عن الحرية ، ضرباً من ضروب العبث .

وفى هذا المشهد وما يليه ، تتكشف لنا أيضاً ، من خلال علاقة «بابل» بذكريات طفولته ، وعلاقته بأمه من ناحية ، وبزوجته التى يعتمد عليها اعتماداً كاملاً - نفسياً وجسدياً ، من ناحية أخرى ، دون أن يعترف لنفسه بذلك - تتكشف لنا طبيعة العلاقة الأسرية الفاسدة فى المجتمعات الأبوية المتسلطة ، وما يترتب عليها من خصاء معنوى . فـ «بابل» يتعلق تعلقاً مريضاً رومانسياً بحذاء أحمر من الصوف ، صنعته له أمه فى طفولته ، تلك الطفولة التى نسج حولها هالة كاذبة خيالية من الرقة والسعادة والجمال . لكن هذا الحذاء الصوفى لا يلبث أن يتهراً ويتمزق ، وتلوته قلادة واقع الخناير . وفى مشهد رائع آخر ، يختلط فيه العنف واليأس بالفكاهة المريرة ، ينقض «بابل» فى نوبة يأس عارمة على الخناير فيوسعها ضرباً - وكأنه البطل اليونانى «إجاكس» ، الذى إنقض على قطع غنم الجيش اليونانى ، المخصص لإطعام الجنود ، وأفناه عن آخره ، وقد صور له جنونه إنه يقتل أعداءه الحقيقيين .

ويعد هذه الإحالة الساخرة الدالة إلى الأسطورة اليونانية ، ينقض «بابل» على خنزيرة فيقتلها - وكأنه يتقم فيها لا شعورياً من أمه ، التى أخصته معنوياً بتدليلها . ويتأكد هذا المعنى ، حين تنهال عليه زوجته ، التى تلعب دور الأم فى الحاضر ، فتوسعه ضرباً لتعيده إلى صوابه . ورغم هذا الهدف الظاهر من العلة الساخرة ، ورغم أن المشهد يتسمى إلى عالم

الكوميديا والهزليات ، فقد وظفه المؤلف توظيفاً دلاليًا عميقاً ، بالغ الذكاء ، ليكشف عجز «بابل» .

وتتكرر فكرة الخصاء المعنوى ، وتتجسد مسرحياً ، فى صورة فكاهية أخرى ، مألوفة فى عالم الكوميديا ، وهى صورة الرجل المتكرر فى ثياب امرأة . فحين يشتد الحنين بـ «بابل» إلى العالم الخارجى ، تصحبه الزوجة كطفل فى نزهة قصيرة ليلية ، وهو يرتدى أحد أثوابها ، وتعلق على مظهره قائلة ، إن الثوب يبدو أجمل عليه والبق به منها - وهو تعليق فكاهى ، لكنه يحمل دلالة واضحة ، تتصل بنسيج المعانى فى المسرحية ، ويفكرة مسخ الهوية .

وحين ترفض الزوجة الهروب مع «بابل» ، بعيداً عن مصدر رزقهما الوحيد ، ويعجز هو عن خوض مغامرة الحرية وحده ، يتفاقم تمزقه الداخلى ، وينعزل تدريجياً عن واقعه المادى المحيط ، ويبدأ فى الهذيان . وحينذاك ، يرى الحقيقة واضحة لأول مرة ، وتتمزق أوهام طفولته الوردية ، فيراها سرداباً من الخوف ، وظلالاً وأشباحاً من القهر ، ويكتشف أن عالم مجتمعه خارج الخطيرة ، ليس بأفضل من داخلها ، وأن الحرية لا تستقيم مع وجود الخنازير فى أى مكان ، فيطرد الخنازير التى كبلته طويلاً ، باسم الأمن الاقتصادى ، خارج الخطيرة ، فإذا به يتحرر ، ويتحرر معه زوجته ، التى ما أن تكتشف أنهما قد فقدتا «مصدر دخلهما الوحيد» ، حتى تعثرها رغبة عارمة فى الضحك والغناء ، ويكتسب المكان

هالة من القداسة والبراءة ، فيغدو أشبه بمكان تصلح فيه العبادة ، تحرر من مجتمع الخنازير ، وقيمة ومؤسساته .

ومن الوصف السابق للنص ، يدرك القارئ مدى صعوبة تنفيذه . فهو يتطلب بالدرجة الأولى قدرات تمثيلية خاصة ، على درجة عالية من المرونة ، والقدرة على التلوين الصوتي الحساس ، والانتقال السلس السريع من حالة نفسية إلى أخرى ، وأحياناً ، المزج فى آن واحد بين حالات متباينة .

ومن حسن حظ محمود أبو دومة ، أنه يعمل منذ سنوات مع فريق متميز جاد متجانس - أغلبهم من زملائه فى قسم المسرح بجامعة الاسكندرية ، حيث يُحاضر ، أو من أصدقائه ، وكلهم على درجة عالية من المهوبة والثقافة المسرحية والدأب والتفانى . ومن أبرز أعضاء هذا الفريق ، وأكثرهم مواظبة ونشاطاً ومساهمة ، الفنان الممثل ، والمخرج الموهوب ، أيمن الخشاب ، والممثلة الموهوبة ، عواطف إبراهيم ، التى تجمع بين ملامح من أسلوب سناء جميل ، وأخرى من أسلوب محسنة توفيق ، دون أن تقلد أيتهما ، والتى يتوهج أداؤها دائماً بحرارة الصدق الأسرة أياً كان الدور . ولقد شاهدت هذا الثنائى المبدع فى عروض سابقة ، وأدوار متنوعة ، كشفت عن موهبتهما وثنائهما . وفى هذا العرض ، أضاف محمود أبو دومة إلى مهمتهما الصعبة ، نسقاً حركياً مرهقاً ، لا هوادة فى إيقاعه العنيف ، كشف عن لياقتهما البدنية العالية - جسدياً

وصوتياً - وهى لياقة تتطلب تدريبات منتظمة وشاقة ، لا يُقدمُ عليها إلا مَنْ يحترمون فن التمثيل - وقد أصبحوا ندرة !

وكعاداته فى عروضه السابقة ، ابتعد أبو دومه تماماً عن الافتعال أو الإيهار الخارجى - أو ما يسمى «بالفزلكة» واستعراض العضلات ، فكان النسق الحركى للعرض - على عنقه العام - متسقاً مع الحالة النفسية ، واللحظة الدرامية التى يجسدها ، وارتدت عواطف ثوباً أسود بسيطاً ماحلاً ، وارتدى أيمن سروالاً أسود وقميصاً أبيض ، وفى مشهد آخر ، حلة رفاقه السوداء . وكان ديكور نهاد نصير بدوره بسيطاً وموحياً : حائط رمادى حجرى كتيب فى الخلفية ، عليه رسم طفولى لطائر فرد جناحيه ؛ ولا شئ آخر على خشبة المسرح ، التى قرشت بالتبن ، سوى مقعد خشبى أبيض قديم متآكل ، ودلو معدنى رمادى . واستغل أبو دومه مقدمة خشبة المسرح {الأفانسين} ، والممر الذى يفصل صفوف المتفرجين عنها ، فى مشهد الخروج من الحظيرة ، وترك لبراعة الممثلين فى الإيحاء ، وخيال المتفرج ، رسم المنظر المسرحى . وكانت المؤثرات الصوتية شديدة الاقتصاد ، لم تعد ، فيما أذكر ، أصوات الخنازير فى مناطق متفرقة .

وإذا كان العرض قد عانى فى بعض مناطق من الجدية الشديدة فى الأداء ، والاندماج الذى زاد قليلاً عن حده ، مما طمس خيوط الكوميديا والسخرية فيها ، فقد جاء فى مجموعة متمتعاً ، راقياً فى مستواه الفنى ، ويمثل إضافة جديدة فى مسيرة الفنان محمود أبو دومه ، وفريقه الجميل ، من الممثلين / الأصدقاء / الفنانين .

القضية الفلسطينية والمسرح :

دعم وطني أم استثمار تجاري ؟!

شاهدنا خلال العام الماضي ، فى القاهرة المعز ، ثلاثة عروض عربية ، تناولت مأساة الأرض المحتلة ، وكفاح الشعب الفلسطينى . كان العرض الاول ، هو رقصة العلم ، لفرقة المسرح الفلسطينى ، التى يقودها المخرج العراقى جواد الاسدى ، ومقرها الدائم سوريا . وفى هذا العرض ، انطلق المخرج من موقف حياتى بسيط ، متكرر فى رحلات الفرقة - هو عناؤها فى صالات الترانزيت بمطارات العالم العسرية والدولية - ليفجر طاقة شعيرية مسرحية ملتهبة ، تتجاوزت حدود التعبير الحارق عن مأساة الاغتراب ، وضياح الأرض والهوية ، ليخلق فى أفاق حلم العودة والتحرير ، الذى فجرت الانتفاضة . كان العرض أشبه بالوشم ، الذى يحفر فى جدار القلب ، وخزة .. وخزة .. بالأبر الكاوية ، فلا تنمحي رسالته أبدا . ورغم أننى سمعت من يقول أن جواد الاسدى يوظف القضية لمصلحة فنه وليس العكس ، ورغم ما قاله البعض عن الملابس السياسية التى تحيط بالفرقة ، وتجعلها تبدي كاداة صراع بين أنظمة سلطوية ، ورغم يقينى أن العمل الفنى لا ينفصل عن ظروف إنتاجه ، ولحظاته التاريخية ، إلا أننى

لمست فى عروض هذه الفرقة ، التى قدمت لنا من قبل ، ثورة الزنج ، لمعين بيسسو ، ثم خيوط من فضة ، فى ضيافة معرض القاهرة الدولى للكتاب ، الذى يقوده بحرية الكاتب والمفكر ، الدكتور سمير سرحان - لمست ، كما لمس الجميع ، إيماناً خالصاً عميقاً بكرامة الشعب الفلسطينى ، تجلّى فى احترامها لفنها ونفسها وموضوعاتها . فأية إيمان الفنان بقضية ما ، تتجلّى فى أبلغ صورها ، فى الطاقة الفنية ، والجهد الإبداعى ، الذى ينفقه على عمله . . ولقد أخلصت هذه الفرقة فى عملها . . وسيرى الله عملكم والرسول . . فاخلصت للقضية ، مهما تقاذفتها أنواء الصراعات العربية .

ثم كان عرض واقدسائه ، الذى قدمه لنا اتحاد الفنانين العرب . ورغم ما شاب هذا العرض من عيوب وهنات فنية ، ورغم التفرع والتفكك والتطويل ، الذى أضربجزئه الثانى ، فقد كان عرضاً جاداً مخلصاً ، حاول أن يصل إلى الوجدان عن طريق العقل ، وأن يوضح الجذور التاريخية للمأساة الفلسطينية - كان عرضاً تسجيلياً على نهج نص سابق لمؤلفه يسرى الجندى ، هو اليهودى الناثه - عرض يسمو بنفسه وبالقضية عن التبذل العاطفى ، الذى أغرقنا نحن العرب فى لجج الكلام المعتمة ، حتى بتنا نرى فى الهتاف والتصفيق كفاحاً مسلحاً ، ونشد فى غيبوبة غيبية رومانسية ، أطياف الماضى السعيد ، دون وعى بقواه المتصارعة . ولأن العرض احترم القضية ، والجماهير العربية ، ونفسه ، فقد نجح فنياً ، وتبدت فيه طاقات المخرج التونسى ، المنصف السويسى ، فى الاضواء والحركة والتشكيل . ومازال مشهد إحراق المسجد الأقصى يحرقنى حتى الآن .

ثم كان العرض الثالث ، البلاد طلبت أهلها ، الذى عرض حديثاً على مسرح الجمهورية ، والذى أتت به إلينا مجموعة عربية من المستثمرين العرب . والله ، لقد شعرت بالخرزى ، والعار الإنسانى والقومى والفنى ، وأنا أشاهد هذا العرض .. أو قل هذه الحادثة المؤلمة ، التى لا أدرى كيف أصنفها .. حادثة الاعتداء على مؤلف فلسطينى ، وانتهاك قدره وقضيته ، واستغلاله .. مؤلف من الأرض المحتلة ، نسامحه افتقاد الدرية والاقتصاد واللغة المسرحية ، فقوات الاحتلال تترصده دوماً بالقمع والمنع كلما فكر مع مواطنيه فى ممارسة المسرح .. اجتمعت عليه فئة من المستثمرين .. قال الرجل : «تحالف مع الشيطان من أجل القضية .. على الفلسطينيين أن يعودوا إلى أرضهم .. سأذكرهم بما كان وما هو كائن » . لكن التحالف مع الشيطان ، كما تنبأ أسطورة فاوست ، يقضى إلى الخراب - خراب الذمم والضمائر - أو قل .. إراحة الضمائر ، بدفع المال والتصفيق . يا سبحان الله !! وهل يسمع الواقفون على خط النار هذا التصفيق ؟ وهل ينالون جزءاً من هذا المال ، الذى يدفعه القادرون لراحة ضمائرهم ؟

أن هذه الفرقة الاستثمارية ، التى تتبع «مركز الأعمال الدولى للإنتاج الفنى - مجموعة مركز الأعمال السعودى الدولى» - هذه الفرقة ، تجوب العالم العربى ، لتقدم عرضاً مريحاً مستأنساً ، يسخر من قضية تحرير المرأة ، ويترك التاريخ جانباً .. عرض لا يكوى القلب ، ولا يوخز العقل .. عرض يستنزف قوى المشاهد وطاقته بالكلام .. يا الله !! أطنان وأطنان من الكلام .. وبضعة مشاهد فولكلورية .. وفلسفة غيبية .. وغيبة تاريخية

.. فالتقف الفلسطينى ، الدارس فى لندن ، والواعى بالتاريخ ، يظهر فى صورة مجذوب ، يرهص برجل ذى شعر على ، وامرأة ذات شعر أبيض ، يهبطون كشياطين الجحيم على الأرض .. أهذا هو تاريخ الحركة الصهيونية ؟!

وتدعى الفرقة إنها تجاهد فى سبيل فلسطين ! هل تحصل فلسطين ، أو منظمة التحرير ، على جزء من ثمن التذكرة التى تكلف المتفرج مائة جنيهًا؟ كلا .. الربح يذهب للمستثمر .. وإذا تحدثنا فى هذا الموضوع ، اتهمنا بالسوقية والمادية ، وتجاهل الشعور الوطنى .. الذى - بالمناسبة - لا يكلف مالا !

إن عرض البلاد طلبت أهلها ، يستخدم فورمة المسرحية داخل المسرحية ، فيقدم لنا فى البداية «باراراً» خيرياً لجمع التبرعات للقضية الفلسطينية ، يتضمن فقرات متنوعة ، يتخللها عشاء . والفقرات تتمحور حول شيخ من الأرض المحتلة . ويحاول الشيخ أن يوقظ الضمائر ، فيذكرنا بما كانت عليه فلسطين من قبل - وهو محور الجزء الأول - ثم ما آلت إليه فلسطين الآن - وهو محور الجزء الثانى . والمأساة المضحكة المبكية ، هى أن العرض برمته لا يعدو أن يكون ، هو نفسه ، حفلة خيرية فى سبيل القضية الفلسطينية .. مع فارق بسيط .. هو أن التبرعات لا تذهب لمن أقسم الحفل لموارثتهم .. بل إلى جيوب المستثمرين .. تجار الشعارات . أى تدليس هذا يا سادة ؟ !!

لقد أحسست حين التقيت بالكتور عبد اللطيف عقل ، وهو رجل

دقيق الحجم ، رمادى الشعر ، دمث وعذب عذوبة زيتون فلسطين
وجدوا لها - شعرت بموجة من الألم ، وكأن لهب الحريق المشتعل هناك قد
لفحنى . وكنت والله وكأنى أشم رائحة طين الأرض المخضب بالدماء
هناك . لكنك أخطأت يا دكتور .. نعلم أن القاطنين بالأرض هناك ..
فى سعي الاحتلال ، قد تعلموا درس التاريخ .. قد عرفوا أن مأساتهم
بانت بضاعة فى سوق الموازنات الدولية . وقد تقتضى استراتيجيات المرحلة
التحالف مع القوى الرجعية .. لكن بحق الله ، ألم يكن من الأفضل أن
يعود بعض الريح .. ولو الريح ، على هؤلاء الأطفال الذين حرمهم
التاريخ طفولتهم .. الذين تعلموا اللعب بالبارود .. والحجارة ..
فاحترق الأمان فى جفونهم .. وهم بعد فى فجر العمر ١٩

بات الألم من بشاعة الاستغلال حارقاً . أحسست بالمهانة ؛ ورغم
عذوبة اللهجة الفلسطينية الحبيبة ، وروعة الفولكلور ، وأداء عيبر عيسى
الأصيل ، الذى كان مرفقاً الصديق الوحيد فى العرض .. رغم كل شيء ،
انسحبت .. وعذراً يا منصف . حاولت الإجابة فى عرض لا يتحمل
قسوة النظرة الموضوعية . خرجت أنا أردد تلك الأبيات ، التى طاردت دعة
الصبا ، وخضبت بالدم أحلام الطفولة ، وكانت وعداً مبكراً بثورة الحجارة
.. أبيات على محمود طه :

أخى إن جرى فى ثراها دمسى وأطبقت فسوق حصاها اليدا
كنت أحلم بالحصى والدم .. وعلمنى أطفال فلسطين ، أن الحصى لا
يفيد ، وعلينا بالحجارة .

محمد سلاموى

يواجه الإيهاب

يتميز محمد سلاموى عن غيره من كتاب المسرح المصرى ، من جيله أو الأجيال السابقة ، بقدرته الفذة على الجمع بين الرصد الدقيق للواقع المصرى المعاصر ، ومتابعته فى كل جوانبه وتحولاته ، وبين التوظيف الشعرى الحساس للغات المسرح المتعددة ، فى صيغ تجريبية مبتكرة .

ولعل قدرته هذه تفسر لنا تلك الخاصية الفريدة التى تميز مسرحياته ، فهى مسرحيات تحمل فى أحد جوانبها ملحماً وثائقياً واضحاً ، يقترب بها من المسرح التسجيلى ، أو مسرح الجريدة الحية ، بكل ما يتمتع به النوعان من سخونة ، لكنها أيضاً مسرحيات تتبنى فى مجملها أسلوباً شعرياً موسيقياً فى البناء ، يعتمد على التكرار والتنويع ، والتوازى والتقابل ، والصور الشعرية الممتدة ، والموتيفات المتكررة ، التى تشكل فيما بينها مفارقات متناثرة - بعضها ساخر وبعضها مأساوى - تثرى دلالات الأحداث والشخصيات ، بحيث تتخطى واقعها المباشر ، لتتحول إلى رموز لتجربة إنسانية أكثر شمولاً .

لقد حول سلماوى الاختتام الحكومية ، فى مسرحيته الأولى ، فوت علينا بكره ، إلى أدوات اغتصاب وتعذيب ، فى استعارة مسرحية بليغة ، ثم اختزل واقع الإنسان المصرى الموجد ، فى صورة الطابور الأرقى ، الذى لا يتحرك ، فى مسرحيته القصيرة التالية ، واللى يعده ، ثم لم يلبث أن تحول هذا الواقع إلى سجن ماذى كبير ، فى القاتل خارج السجن ، ثم إلى بالوعة مجارى مهملة ، فى اثنين تحت الأرض ، ثم إلى بثر جافة مظلمة ، فى سالومى ١ ، ثم إلى أرض هالكة ، يحضها بحر ميت ، فى سالومى ٢ .

وفى مسرحيته الأخيرة ، الزهرة والجنتير ، يوظف سلماوى ، مرة أخرى ، تيمة الانتظار ، واستعارة السجن ، ليتناول فى شجاعة ، ظاهرة الإرهاب الدينى ، التى فرضت نفسها أخيراً على الواقع المصرى وحاصرته . ولعل سلماوى هو أول كاتب مسرحى مصرى يجزؤ على التصدى لمثل هذا الموضوع الشائك ، الذى بات يخيفنا ويؤرقنا .

حقاً ، لقد تصدى لينين الرملى من قبل للنزعة السلفية بالنقد ، فى قالب فنتازى ، فى مسرحيته أهلاً يا بكوات ، وكانت المسرحية أشبه بصيحة تحذير ملحة من الدمار الذى يتهلدا . لكن الزهرة والجنتير ، تظل أول مواجهة صريحة فى المسرح المصرى ، لظاهرة الإرهاب الدينى والتطرف ، وأول محاولة متعمقة لكشف جذوره وتحليل دوافعه .

وتنطلق المسرحية - كعادة سلماوى - من موقف ساخن ، مشحون بالاثارة والترقب ، وهو اقتحام إرهابى لشقة زهرة ، واحتجارها مع ابتها

وابنتها ، ووالدها المشلول كرهائن ، مقابل الإفراج عن بعض الزملاء .
وتخيم حالة الانتظار المتوتر على المسرحية من البداية إلى النهاية ؛ ومن
خلالها ، تتكشف لنا صورة الواقع ، فإذا به واقع متهرئ ، حاضره هروب
وحصار ، ومقاومة يائسة وجذب ، وماضيه القريب غياب ووهم ،
وماضيه البعيد شلل وعجز ، وهلوسات محمومة .

إن شخصية الأب الغائب - الميت - تفرض نفسها حضوراً ملحاً على
المسرحية ، كرمز للمشروع القومي ، الذى برق فى حياتنا يوماً ، ثم
سرعان ما تهاوى ، تاركاً وراءه فراغاً موحشاً ، وبأساً قانطاً . أما الجذ ،
الذى عاصر ثورة ١٩ ، وشارك فيها ، فهو حاضر بجسده المشلول - شارة
عجزه - غائب بروحه وعقله ، يفتات على فتات ذكريات حلم قديم
مهزوم ، ومشروع قومى آخر لم يتحقق - ربما بسبب مشروع الأب . وكأن
كل جيل قد كتب عليه أن يهدر أحلام من سبقه ، ويبنى على أنقاضها
أحلاماً أخرى ، لا تلبث أن تنهار بدورها ، تحت معاول من يأتى بعدهم .

إن الأجيال فى هذه المسرحية ، تمثل دوائر ممتدة منعزلة ، لا امتداد
بينها ولا تواصل . وإذا كانت زهرة - كهيئة وزوجة وأم - تشكل حلقة
وصل بين هذه الدوائر ، وترمز إلى مخزون القيم الأصيلة المستتيرة فى
الوجدان المصرى الجمعى ، إلا أنها تظل عاجزة عن إثمار واقع جديد
يحمل قيمها ، كما ينبئ المستقبل ، من خلال ابنتها ياسمين ، باستمرار
نفس العجز والجذب .

ويوحّد سلماوى فى مسرحيته ، من خلال شخصيتى محمد وأحمد ، بين ظاهرة تفشى المخدرات بين الشباب فى بعض الأوساط ، وبين ظاهرة تفشى التطرف ، بين الشباب أيضاً ، فى أوساط أخرى . ومنبع الظاهرتين فى المسرحية واحد ، وهو اللجوء إلى الوهم ، هرباً من خواء الواقع وحصاره وعجزه .

ويصل التوحّد إلى ذروته ، حين يموت الإثنين فى النهاية ، فى لحظة واحدة ، بعد اقتحام قوات الأمن للبيت ، وسط هذيان الجدل ، الذى يوحّد بدوره (فى مفارقة مريّة ساخرة) بين هذه القوات المصرية المنقذة ، وبين قوات الاحتلال الإنجليزي الغاشمة ، التى هاجمت الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، وقوضتها . ولا يملك القارئ عند هذه اللحظة ، إلا أن يوحّد بدوره بين هذين الطرفين النقيضين ، وبين العصابة الإجرامية ، التى تستغل الدين ستاراً لتخدع به شبابنا القانط ، المحروم من المشاركة السياسية الفعلية . ولعل غياب هذه المشاركة فى صنع الحاضر والمستقبل ، هو السبب الذى يعزو إليه سلماوى ظاهرتى الإدمان والتطرف معاً .

ولكن ، ورغم اشتباكها الحميمى مع الواقع المعاش ، وواقعيتها الصارخة ، ولغتها العامية الناصعة ، تنجح الزهرة والمحتبر فى تجاوز دلالاتها المباشرة ، من خلال بناء شعرى ، يبلور معانى الانتظار والهروب ، ومعاناة انهيار الأحلام ، وحصار الأوهام ، والتردد بين اليأس والأمل ، فى غيبة اليقين .

جلال الشرفاوى

وقنبلة فى لفافة من حرير

مع آخر أنفاس العام المنصرم ، أهدانى فريق عرض الجنتير ، باقة
ذكريات غالية ، خلقتها زهوراً منسية ، حفظتها يوماً بين دفتى كتاب عزيز ،
بات الآن مهجوراً . دفنت وجهى بين أوراقها ، أنتسم ما تبقى من عبيرها
القديم ، وأنا أتعثر فى حطام الأيام وهشيمها ، أفتش عن الزمن الضائع .
نسيت فى نفحات طيها الأصليل ، غربة الزمان وفساد الأمكنة ؛ وسمعت
فى خشخشة الأوراق همساً يقول : قد يهون العمر إلا ساعة ، وتهون
الأرض إلا موضعاً .

وفى حالة جيلى - جيل سلماوى وبطلته زهرة - جيل الثورة الذى
زلزلت الأرض تحت أقدامه ، فكانت الواقعة ١ و«الوقعة كانت جامدة أوى»
كما تقول زهرة - فى حالة هذا الجيل ، كانت الساعة التى لا تهون ، هى
«ساعة العمل الثورى» ، التى «دقت» ذات صباح بعيد فأيقظتنا ، وبرقت
بوهج باهر - ربما أعمى العيون - لكنه حفر الحلم فى وجداننا بلهب
الحريق ، وترك فى الروح ندوباً عنيدة غائرة ، حين أنطفأ إلى الأبد .

وأما الموضع الذى لا يهون أبداً ، فهو أرض النيل - مصر التى فو
خاطرى وفى دمي - أرض اللوتس والياسمين ، حتى وإن حرموا الشمس
والهواء ، حتى وإن ارتحل النرجس والسوسن إلى الصحراء القاحلة .
وغرقوا فى أبيار الزيت الأسود ، وتكفئوا فى التلافيف والجلايب
البيضاء ، حتى وإن تسربل النور بعباءات الظلام ، وارتنى العدم مسوح
الرهبان ، وسارت الأشباح بيننا نهارة .

ولأن عرض الجتزير اقتنص نبض تلك «الساعة» الغالية - رغم سكود
ساعة الحائط ، فوق المدفأة الباردة على خشبة المسرح - كما اقتنص عبر
ذلك «الموضع» الذى لا يهون - رغم الزهور الذابلة ، والفازات الخاوية ،
وجسدهما فى تكوين فى بديع ، عبر تقنيات الموسيقى والشعر - لهذا
وقعت أسيرته . بات الجتزير بالنسبة لى شركاً لا فكاك منه - شركا حريص
رائعاً تشدنى خيوطه السحرية الناعمة ، وسط رحمة الحياة ، أينما كنت ،
فأعاود الذهاب المرة تلو المرة .

لم يعد الأمر مجرد متعة فنية {رغم إيمانى بقيمة اللذة الفنية البحتة} ،
أو رغبة فى التمحيص النقدى الدقيق {على ضرورته} ، أو فى اختبار
الانطباعات الجمالية الأولى ، أو فى قياس ذبذبات أجهزة الاستقبال والتلقى
لدى العبد لله والجمهور من يوم إلى يوم . أجدنى أحياناً أخادع النفس ،
وأراوغ الإحساس بالواجب ، فأتعلل بأسباب واهية ، لأبرر لنفسى الذهاب
فى العرض ، رغم المشاغل الملحة التى تحاصرنى . يوماً أقول لنفسى : لنر
هذا المساء إذا كانت حرارة العرض وتوجهه بالأمس مجرد صدفة ؛ ويوماً

أقول : فلنقارن انفعال الجمهور بالمشاهد الساخنة بين الأمس واليوم ، أو فلندرس جيداً مرة أخرى تفاصيل الديكور والحركة . مرة أذهب لأرى إذا كان خالد النبوى سيتذكر أن يخلع طاقيته البيضاء - طاقية الأخفاء والتغيب- عند التحية الختامية ، ومرة لأؤكد أن ماجدة الخطيب قد تخلصت من ذلك التعلم البسيط ، الذى يعكر صفو أدائها الجميل ، ومرة لأرى إذا كان إيقاع التقاطع اللغوى الساخر بين مذبولى وخالد النبوى ، بعد وصول نبأ فشل المفاوضات ، قد انضبط أخيراً .

تعدد الأسباب ، وتغير من يوم إلى يوم ، لكن النتيجة واحدة .
وكم من مرة قيل لى : «إنتى مش شفتى المسرحية خلاص؟» أجل ، «قرأتها» ، قرأتها فى صورتها الأولى والثانية ، وسبرت أغوار بنيتها الفنية ، و«شفتها» مرات ومرات . ولكن ، أين «الخلاص»؟

ماذا أفعل حيال رهرة ، وقد استحضر فيها سلماوى جزءاً عزيزاً من نفسى ومن الماضى ، وملامح عديدة من رفيفات الصبا والزمن الجميل ؟ كل مساءٍ تنادىنى رهرة ، وقد تجسدت حضوراً محيياً دافئاً فى مجادة الخطيب ، تدعونى إلى صالة بيتها المريحة الرحبة ، الأنيقة فى بساطة ، لنستدفئ معاً بحديث الذكريات ونشتبك فى مناقشات فكرية مريحة ، ثم نتباحث بعدها فى أمور الأبناء والبنات - ذلك الجيل العجيب المحير .
تحدثنى عن ابنتها ياسمين ، فأحدثها عن ابنتى سارة ، وتلتقى الابتان فى عزة بهاء ، ذات الوجه الصبوح ، والصوت الرائق الواثق ، والإحساس

المقنع الهادىء والطلعة البهية . وتحدثنى ماجدة الخطيب عن ابنها الخيالى أحمد ، وشقيقه الروحى محمد ، فأحدثها عن كل «الأحمدات» ، و«المحمدات» ، والأبناء الذين عرفتهم فى قاعات الدرس وخارجها ، ورأيتهم يتخرجون من الجامعة أو الاكاديمية ، فيحالف الحظ بعضهم ، والبعض يضيع فى بحر الحياة .

تقول لى ، إن محمد وأحمد قد ضاعا فى الجحيز ، فأقول لها إن وائل نور وخالد النبوى - وكانا من أبنائى فى معهد الفنون المسرحية - قد تألقا فى الجحيز ، وأفلتا فى الحياة من شرك التعصب وفخاخ الإحباط . تقول إن ابتها نرجس ، قد اغتربت وتحجبت ، فأقول : ورغم ذلك انجبت الداليا والسوسن فى الجذب المترامى ، وأحكى لها عن شقيقة غالية ، احتفظت بخصب طمى النيل وسط الصحراء . تحدثنى عن أيها الوفدى المقعد ، السابح فى أطياث ثورة ١٩١٩ ، فأحدثها عن أبى الراحل ، الذى لم أفهم دموعه ونشيجه فى باكر الطفولة ، يوم خروج الملك ، وظننته حزناً ، حتى أفصح لى حضنه الرحيب عن فرحة تحقق المستحيل . أقول لزهرة الخيالية معزية : إحمدى ربنا . مارلت تسمعين صوته وتلمسين يده ، واتذكر قصيدة للشاعر «تيسون» إيعرفها سلماوى جيداً ، فقد درساها معا فى الجامعة ، يقول فيها :

أين منى لمسة اليد التى راحت

ورنه الصوت الذى صمت ؟

قد ينعى الأب مذبذولى ضياع بعض التقاليد البالية ، ويتقصد جراءة
الفلاحين والخدم فى الرد على الأعيان والأسياد . لكنه يا عزيزتى زهرة ،
وفدى ، وابن جيله ، ومرحلة مبكرة من الكفاح . وهو طيب حنون على
أى حال ، وقادر على التسامح والتفهم .

عند هذا الحد ، تغمغم زهرة : أجل . علينا أن نتسامح وأن نتفهم ،
وتضيق ، على لسان سلماوى ، بصوت ماجدة الخطيب :

«المهم إن الواحد يتفهم الآخرين . وأنا طبعاً متفهمه ، لكن .. لكن
موش فاهمة .. وفى النهاية طبعاً ، كل إنسان حر فى حياته » . وأمام
هذه المعضلة - معضلة ضرورة التفهم مع استحالة الفهم ، وضرورة الحوار
مع استحالة التفاهم - تتوقف زهرة عن الحديث والتساؤل ، وتستغرق
ذاهلة فى تأمل فداحة ما آل إليه الحال .

وهكذا ، ومرة بعد مرة ، تحول التذوق الفنى ، والتأمل النقدى
الموضوعى ، إزاء المجتزر ، فى حالة العبد لله ، إلى اشتباك وجودى
حميم ، حول العرض بدوره ، إلى نص «مفتوح» بالمعنى الذى طرحه
رولان بارت - نص أعود إليه المرة تلو المرة ، وأرى فيه كل مرة شيئاً
جديداً ، بل وأحملة معنى إلى اليت أحياناً - بكل مفرداته وأبطاله -
لنستأنف الحوار ، وبالحا من صحبة طيبة فى ليالى الشتاء .

لكن متعة هذا الاشتباك الوجودى الحميم ، مع عرض المجتزر ، لم
تكن لتتحقق ، لولا أن سبقها اشتباك وجودى آخر ، وتلاحم فنى حاد ،

بين فنانى العرض ، وفى مقدمتهم جلال الشرقاوى ، من ناحية ، وبين المؤلف ونصه من ناحية أخرى . وقد حمل النص المعدل ، الذى نشر حديثاً تحت عنوان المجتزير (بدلاً من العنوان الأصيل ، الزهرة والمجتزير) ، ثمار هذا الالتحام الفنى ، فجاء أكثر قوة من الناحية الدرامية ، وأشد جرأة وصراحة فى مواجهته الفكرية للإرهاب . ولعل أهم التعديلات التى أجراها سلماوى ، هى تغيير هوية الجماعة التى تحرك محمد ، من عصابة إجرامية عادية ، فى النص الأصيل ، توهمه بأنها جماعة دينية ، إلى جماعة دينية متطرفة حقيقية ، يحكمها أمير حقيقى لا وهمى ، فى النص المعدل . واستتبع ذلك بالتالى ، تغيير هوية المطلوب الافراج عنه ، من نصاب مختلس ، ولص عادى ، إلى مجموعة من الإرهابيين الدينين ، المحتجزين بسجن الاستئناف ، على ذمة إحدى قضايا أمن الدولة .

وقد ترتب على هذا التعديل الرئيسى ، بالطبع ، أن أعاد سلماوى كتابة اللوحة الأخيرة فى النص ، فحذف الاكتشاف الميلودرامى الضعيف لحقيقة العصابة ، وما يستتبعه من إصرار عبثى متعنت ، من جانب محمد ، ينتهى بمصرعه على أيدي الشرطة ، واستبدله بمشهد جديد ، يلى المكالمة التى يتلقى خلالها محمد خبر فشل المفاوضات ، والأوامر الجديدة بقتل الرهائن تبعاً ، للضغط على أجهزة الأمن . وفى هذا المشهد الجديد ، يتسابق أفراد الأسرة لفلءاء بعضهم البعض ، فيستخدم الصراع فى نفس محمد ، بين نوازعه الإنسانية ، وبين الأوامر الوحشية التى ينفر منها

بالفطرة . ويفضى التأزم إلى تحول درامى ، يتسق مع مقدمات الشخصية ، إذ يقرر محمد نبذ الإرهاب ، والانشقاق عن الجماعة ، وتسليم نفسه لقوات الأمن التى تحاصر البيت . لكن هذا التحول الإيجابى ، لا يفضى إلى نهاية إيجابية ؛ فالأمر ليس بهذه البساطة ، كما يقول منطق المسرحية ، و«دخول الحمام مش رى خروجه» ، كما يقول المثل الشعبى . إن الحصار المضروب حول هذا البيت الجميل - رمز مصر - وحول ساكنيه ، ليس مجرد حصار مادى خارجى ، يمكن الفكاك منه بقرارات فردية . فالقراءة المأساوية للواقع ، التى تقدمها المسرحية منذ البداية ، على مستوى التشكيل الفنى والحوار ، تقول إن الحصار قد تسلل إلى الداخل كمرض خبيث ، ويات حصاراً معنوياً ، متعدد الأوجه والأبعاد ، يعوق تواصل البشر ، وتواصل الماضى بالحاضر ، ويكبل حرية الفعل والفكر والحلم ، والحركة السياسية والاجتماعية ، ويكاد أن يكبل النور والهواء . إنه حصار فكرى وسياسى واقتصادى ، حصاده الضياع والاغتراب - الاغتراب المادى والمعنوى ، إلى الصحراء أو إلى غيبوبة المختبر ، كما هو الحال مع نرجس وأحمد ، أو الاغتراب إلى الماضى البعيد ، فى حالة الجسد المقعد ، الذى كاد أن يفقد تماماً القدرة على السمع والإبصار ، أو الاغتراب إلى الفكر السلفى المتطرف ، فى حالة محمد ، أو الاغتراب عن الحلم والأمل ، فى حالة زهرة وياسمين . وقد جسّد سلماوى كل حالات الاغتراب هذه ، على مستوى الرمز ، فى زهرة اللوتس ، التى تُتزع من طبيعتها ، وتُحاصر فى قارة ، بعيداً عن الشمس والهواء ، فتذبل وتموت .

وتتخلق حالة الحصار الخائفة هذه فى المسرحية ، وكل ما يستتبعها من معانى الاغتراب ، ليس فقط من خلال التوظيف الاستعارى المكثف لكل المفردات الواقعية ، من الشخصيات إلى الملابس والديكور والحوار ، بل أيضاً من الإلحاح فى بنية النص ، على ثنائية الحضور / الغياب - تلك الثنائية التى تشير إليها رهرة صراحة ، فى حديثها عن السد العالى ، حين تقول : «الجسم موجود ، لكن المعنى ...» . إن الغائبين فى هذه المسرحية (الأب - سعد رغلول - الجماعة الإرهابية - الأمير - الواد فتوح الملك - الأخ مصطفى - قوات الأمن - مكتب وزير الداخلية - نرجس) أكثر حضوراً من الشخصيات الحاضرة أمامنا جسداً على خشبة المسرح ، فهم القوى الحقيقية المحركة لهذه الشخصيات ، والمسيرة لها ، والمتحركة فى مصائرهما . إن نرجس الغائبة ، المحجبة ، المغتربة إلى بلاد النفط - كحال غالبية جيلها - جيل النكسة الذى فر إلى الصحراء - هى السبب المباشر وراء دعوة رهرة للإرهابى محمد - المتكرر فى رى المنقبات الأسود - إلى البيت . ولذا ، فهى مسئولة ، وإن لم تقصد ، عن حالة الحصار : الحصار المادى لبيت رهرة ، على المستوى الواقعى ، والحصار المعنوى للوطن ، الذى بدأ مع النكسة .

وكما تستدعى نرجس (الغائبة جسداً / الحاضرة روحاً) حضور محمد (الحاضر جسداً / الغائب روحاً وعقلاً) فى البداية ، تنتهى المسرحية - فى التعديل الجديد - باقتحام قوى الإرهاب العمياء للبيت ،

بأوامر من الأمير الغائب ، واشتباكها مع قوات الأمن المركزى ، والنتيجة طبعاً ، هى خراب البيت وكل الديار .

لقد عمقت هذه النهاية الجديدة - إلى جانب سخونتها المسرحية الواضحة - من معنى ودلالة حالة الحصار ، وألقت بجانب كبير من مسئوليته على عاتق قوى القهر السياسى ، والحكم العسكرى الدكتاتورى ، بل ووحدت أصحاب الجلايب البيضاء ، والبذل العسكرية السوداء ، فى قوة قهر واحدة ، تتبنى نفس منهج التفكير الأحادى المتعنت ، ونفس منطق القوة الغاشمة . وغنى عن الذكر ، أن الأبيض والأسود وجهان لعملة واحدة ، فهما ليسا لونين ، بل نفي لكل الألوان - أى رفض للاختلاف .

وقد مهد العرض لهذه الدلالة منذ البداية ، فى ملابس محمد ، الذى يرتدى نقاباً أسود فوق جلباب أبيض ، ثم عاد ، قبل النهاية بصفحات ، ليؤكد لها وينبه المتلقى إليها ؛ ووظف فى هذا ، تداخل الأصوات ، وتقاطع الماضى مع الحاضر ، مما يفضى إلى مفارقات ساخرة . فحين يصيح «مكبر الصوت : قوات الأمن محاصرة البيت من كل ناحية» . يقول أمين (الجد)، مسترسلاً فى ذكرياته، عن المظاهرات التى اشتعلت بعد فشل المفاوضات بين سعد رغلول والإنجليز : «اقتحموا علينا الجامعة قبل ما نخرج . كنا لسه طلبة شباب ومايهمناش - حاصرناهم فى مدرج مدرسة الحفانية» .. ثم يضيف ، فى تقاطع آخر : «طلبنا منهم يفرجوا عن رملاتنا الللى اتقبض عليهم قدام بيت الأمة وإلا موش حاتفك عنهم الحصار» . وبعد حديث

زهرة إلى مكتب وزير الداخلية ، لتطلب فك الحصار عن البيت ، يقول :
«فتحوا علينا النار . الرصاص بقى رى المطر نازل يرف» .

وكما انهال الرصاص على الجند أمين ورملائه داخل الجامعة فى الماضى ، ينهال الرصاص فى نهاية المسرحية - رصاص الإرهابيين وقوات الأمن - لا على بيت زهرة وأهلها وحدهم ، بل علينا نحن المتفرجين أيضاً . لقد حرص جلال الشرقاوى ، ومصمم الديكور ، صبرى عبد العزيز ، على وضعنا منذ البداية داخل البيت ، فى قلب حالة الحصار ، وفى مواجهة القوى الغاشمة ، الرابضة فى الخارج ، قامت الديكور الواقعى الأثيق على جانبي المسرح ، خارج فتحة البروسينيوم ، فى انفراج يرسم خطين وهميين يحتضنان الصالة ، ووضع صبرى عبد العزيز باب الشقة ، المفضى إلى الخارج ، فى منتصف خلفية المسرح ، فى مواجهة الجمهور تماماً ، بحيث حين اندفع الإرهابيون وقوات الأمن إلى الداخل فى النهاية ، وهم يطلقون وإبلاً من الرصاص ، بدوا أشبه بشلال هادر ، يندفع نحو الجمهور ، خاصة ، وقد جعل الشرقاوى عمليه يواجهون الباب مثلنا ، وظهورهم إلينا .

ولعل الشيء الوحيد الذى يعيب هذه اللوحة النهائية المثيرة ، التى صمم حركتها عبد الله مراد ، هو بعض الحركات البهلوانية الهوائية المفتعلة ، وتأخر دخول قوات الأمن بعد الإرهابيين مباشرة ، ولو للحظات .

ولأن الدكتور صبرى عبد العزيز فنان مسرحى أصيل ، وليس فناناً تشكلياً فحسب ، لم يكتف بأن يقدم لنا ديكوراً واقعياً دقيقاً ، يريح العين ويبهج النفس ، كما يتسق تماماً مع شخصية رهرة ، ونوعية ثقافتها ، ويفصح عن خلفية الأسرة الاجتماعية ، وحالتها الاقتصادية ، بل حرص فى تفاصيل عديدة ، وفى التوزيع العام للمنظر المسرحى ، على تعميق دلالات العمل وإبرازها . فهناك جذران الصالة ، التى تحمل فى تصميمها ملامح فرعونية وعربية فى آن واحد ، مما يؤكد شخصية المكان ، باعتباره رمزاً لمصر كلها . وهناك الببلوهات (أو غنائيل الزينة) ، القابعة خلف رجاج مكتبات الحائط ، وكان معظمها لطيور أو خيول ، فبدت رموزاً لمخلوقات تنتمى إلى الفضاء المفتوح ، تجمدت ، ورحلت عنها الحياة ، حين سجنّت فى بيوتها الزجاجية - تماماً مثل رهرة اللوتس . ويتكرر هذا التراسل البليغ ، بين مفردات المنظر المسرحى ، فى ذلك الحوار الصامت ، الذى ينبثق من المواجهة الحادة الواضحة - على جانبيه المسرح ، فى المقدمة - بين البيانو المغلق الصامت ، الذى تعلوه صورة الأب الراحل ، من ناحية ، وبين المدفأة الباردة ، التى تعلوها ساعة الحائط الساكنة ، من ناحية أخرى . ويفصح هذا الحوار ، الذى يتحقق على مستوى الرؤية ، فيما يفصح ، عن النسيج الشعورى لزهرة ، وأحزانها الدفينة ، وعن رحيل الدفء والنغم ، وضياح طعم الأيام ، ومعنى الزمن ، بعد رحيل الزوج .

وقد استغل جلال الشرقاوى ، فى تصميمه لحركة الممثلين ، هذين الجانبين ، بذكاء فنى نافذ ، فكانت حركة الجسد المشلول ، على كرسيه

المتحرك ، تبدأ دائماً من غرفة نومه ، وتنتهى دائماً إلى جوار اليانو ، تحت صورة الأب ، مروراً بمتصف المسرح ، فيما يشبه الدائرة ، ليؤكد ارتباط الجسد بالأب ، وثورة ١٩ بثورة يوليو . أما حركة خالد النبوى ، التى تشكلت فى مجموعها من خطوط مستقيمة ، طويلة حادة ، بعرض المسرح بإستثناء حركته الدائرية المحسومة ، كالثور الهائج ، وهو يحكى لباسمين عن نشاطه الإرهابى ، فكانت دائماً تحمله ، فى لحظات العنف والضراوة ، إلى الجانب المقابل ، بجوار المدفأة الباردة ، فكنا نرى فى أحيان كثيرة ، الجسد (ناتر الامس) ، فى مواجهة حادة مع حفيده الروحى ، ناتر اليوم ، وكم من معان مريرة ساخرة ولدتها هذه المواجهة ، دون حاجة إلى الكلام . وقد ترتب على تجاوز خالد النبوى المتكرر للمدفأة ، فى لحظات العنف والتهديد ، والعناد البائس ، أن تحولت المدفأة المطفأة تدريجياً ، إلى رمز لأمه الغائبة ، التى حرمتها حنانها حين رحلت ، فدفعته إلى أحضان الجماعات بحثاً عن الدفء . ولذلك ، لنجد يختار الكرسي القريب من المدفأة ، ليقيد إليه زهرة بالجنارير . أما فى لحظات التقارب والصفاء والدعة ، فكنا نجد محمد / خالد النبوى ، دائماً على الجانب الآخر ، بالقرب من اليانو ، وصورة الأب ، حيث موضع الجسد المفضل . فى هذه المنطقة (يعين المسرح من وجهة نظر المتفرجين) ، وضع رأسه على كف زهرة ، وحكى لباسمين عن طفولته ، وأطعم الجسد بيده . حقاً ، إنه يتلقى تعليمات «الأخ مصطفى» - حلقة الوصل بينه وبين الجماعة - فى هذه

المنطقة ، لكنه سرعان ما يحمل التليفون إلى الجانب المقابل من المسرح ، حيث المدفأة المطفأة ، ليلقى بتهديده إلى مكتب وزير الداخلية . كذلك ، ما أن يتلقى أوامر قتل أفراد الأسرة تبعاً ، حتى نحده يندفع إلى ناحية المدفأة الباردة ، ليجلس بجوارها ، قبل أن ينهار باكياً على الأرض .

وامتدت عناية جلال الشرقاوى برسم الحركة الدالة البليغة ، إلى بقية أبطاله ، فخلت حركة وائل نور من الخطوط المستقيمة بصورة شبه تامة . باستثناء اندفاعه المحموم الأعمى ، فى خط مستقيم ، تجاه باب الشقة ، حين احتاج إلى جرعة المخدر ، اتخذت حركته شكل الأقواس اللينة حيناً ، والزجراج الرجراج حيناً ، والدائرة الضيقة المترنحة فى قليل . وكانت فى كل الأحيان ، تنضح بالتذبذب والتردد والتوهان ، لكنها تشى أيضاً بطبيعة طيبة سمحة ، تخلو من العنف والتزمت . أما حركة عزة بهاء ، فقد تجنبت تماماً منطقة المدفأة الباردة والساعة الساكنة ، وكان مركزها الدائم منطقة البيانو وصورة الأب . وخلت حركة عزة أيضاً من الدوائر والمنحنيات (مما يشى بصراحتها ، واستقامة فكرها ، واستقرارها النفسى) ، لكن خطوطها المستقيمة ، تميزت بالحنفية ، والخلو من الحدة ، باستثناء اندفاعها من غرفتها فى خلفية المسرح لإغاثة أخيها ، ثم عودتها الغاضبة إليها ، بعد اصطدامها العنيف مع محمد . والحق إن وضع غرفة الأبنه والابن فى عمق المسرح ، بجوار الباب الخارجى ، كان لفته ذكية فى العرض ، حملت دلالة تهميش الجيل الجديد ، واقتزابه المفلت من قوى الحصار الرابضة خلف الباب .

وفى حالة رهرة - أو ماجدة الخطيب - حرص جلال الشرقاوى على حركة تتمتع بحرية واضحة ، وعفوية مقصودة ، لتعبر عن ألفة حقيقية مع المكان ، وانتماء أصيل إليه . ويكفى أن نذكر المشهد الأول ، الذى تمتد حركة رهرة فيه إلى كل مكان على خشبة المسرح ، فكأنها تحتضن كل جزء وركن فيه ، وتعلن انتماءها إليه ، وتوحدها معه .

وقد كافأ الممثلون مخرجهم على عنايته الفائقة بجماليات الحركة ، والإطار المحيط بهم ، فقدم كل منهم أقصى ما عنده من فن وإخلاص وموهبة ، وتنافسوا جميعاً فى العناية بالتفاصيل الدقيقة لأدوارهم وأدائهم ، دون أن يقودهم هذا إلى التضحية بالتناغم الكلى للأداء ، من حيث الإيقاع ، واتساق درجات الأصوات ونبراتهما ، وردود الأفعال ، سواء بالحركة أو الكلمة أو الإيماء ، أو انعكاس الاحساس فى الوجه والجسد . ولقد ذكرت ماجدة الخطيب وعزة بهاء فى بداية هذا المقال ، لكنى أود أن أضيف هنا ، أنه بعد الأيام الأولى ، تخلصت ماجدة الخطيب تماماً من التوتر العام الذى شاب أداءها فى البداية ، وامتلكت ناصية دورها تماماً ، وضبطت إيقاع الحالات المتباينة للشخصية ضبطاً دقيقاً ، فأصبحت تتغلّب بينها فى حرية وثقة ، بتمكن الفنانة الأصلية . والحق أن عودة ماجدة الخطيب إلى المسرح ، مكسب كبير وقيم . فهي ممثلة مثقفة ، حساسة ، قديرة ، وحضور ناضج ، ومبهج ، أينما حلت . لقد جسدت ماجدة الخطيب رهرة كما تخيلتها تماماً وأنا أقرأ النص ، فأصبحت صديقتى دون

أن أعرفها . وتحقق نفس الاحساس بالنسبة لعزة بهاء ، التى لم أكن قد رأيتها من قبل - ولا حتى على شاشة التليفزيون - فإذا بى أراها الآن وكأنها ابنة عزيزة ، تجسدت فى صورة ياسمين . إن هذه الممثلة الشابة ، تمتلك إلى جانب حسن الطلعة ، موهبة وحضوراً يرشحانها لأدوار أعقد وأصعب ، تفجر طاقاتها ، لتصبح من نجومات المسرح المصرى الأرائل . وهى على صغر سنها ، تتمتع بنضج مبكر فى الأداء الصوتى ، خاصة فيما يتعلق بالنطق ومخارج الألفاظ ، وتلوين النبرة وضبط الطبقات . عليها فقط أن تتخلى عن رغبتها الدائمة فى تغيير ملابسها من يوم إلى يوم ، وأن تلتزم بالأرياء التى يختارها المصمم التشكيلى للعرض مع المخرج .

أما وائل نور - الذى عرفته طالباً مشاعباً خفيف الظل ، فى معهد الفنون المسرحية منذ سنين - فقد أذهلتنى درجة نضوجه الفنى ، التى مكنته من أن يسدع أسلوباً جديداً فى الأداء الكوميدي ، لا يقلند فيه أحداً - أسلوب يستفيد فى حرص واع من التراث الحركى والإيمائى والصوتى العريض للكوميديا ، لكنه يمزج العناصر التى يتقنها مزجاً متفرداً مبتكراً ، فتخالها جديدة تماماً . كذلك ، يمتلك وائل نور قوة فطرية على جذب الانتباه إليه ، حتى وإن ظل ساكناً تماماً ، وهى هبة من الله . لكنه لا يرتكن إلى هذه الهبة فى تكاسل ، بل يضاعف من طاقتها عن طريق الانفعال الصادق ، والإيماء المدروسة ، واليقظة المتقدة لكل ما يدور حوله على خشبة المسرح ، فكانه فى حالة انتباه دائم لأداء زملائه ، بحثاً عن

إلهام جديد لإبداعه . وفعلاً ، تمكن وائل من خلال هذه الیقظة ، من ارتجال «إفسيات» كوميدية جديدة ، دون الخروج عن دوره أو الإخلال بالنص . بل على العكس ، ساهمت بعض هذه الاجتهادات ، فى توليد مفارقات ساخرة صارخة ، ساعدت على إبراز دلالات النص وتأكيدھا . ومن هنا ، لم يعترض المؤلف والمخرج علیھا . ولعله أبرز هذه الإفسيات المرتجلة ، التى أضافھا وائل ، هى حديثه فى التليفون إلى أخته نرجس ، الذى وظف فيه بذكاء شديد ، حيلة كوميدية قديمة ، هى التباس الهوية . فهو يبدأ المحادثة ، بمحاكاة أسلوب خالد النبوى ، عند الحديث إلى «الأخ مصطفى» على التليفون ، ثم يتنقل إلى مخاطبة نرجس ، على أنها «الواد فتوح الملك» ، تاجر المخدرات ، ويصبح «إنت بتعمل عندك إيه فى السعودية ؟ » ثم يدرك صوتھا ، فيلتبس عليه الأمر أكثر ، ويسألھا : «نرجس ؟ اتنى بتعملی إيه عند الواد فتوح ؟ هو أنت بتتعاطى ؟ » وحين تنتهى المكالمة ، ويتقطع الخط ، لا يضع السماعه ، بل يظل ينصت إلى الإشارات الصوتية المتقطعة ، المنبعثة منها ، والتى تشير إلى انقطاع الخط ، ويعلق قائلاً : «هى صوتھا اتغير كده ليه ؟ » . وإلى جانب القيمة الفكاهية العالية لهذه الجمل المرتجلة ، وكمية الضحك الهائلة التى تفجرھا ، يبرز هذا الارتجال الارتباط الوثيق الدال فى النص ، بين اغتراب نرجس إلى الصحراء ، من ناحية ، واغتراب أحمد إلى عالم المخدرات ، من ناحية أخرى ، واغتراب محمد إلى لؤة الجماعات ، من ناحية ثالثة . كذلك

يؤكد التعليق الأخير - الذى يوحد بين صوت نرجس وصوت الخط المقطوع- انقطاع الصلة بين نرجس وبينها الأصلى |وطنها وتراثها الحضارى المستنير| ، وعزلتها الأبدية فى صحراء النفط .

لقد أثبت وائل نور قدرته على الإرتجال الذكى فى هذا العرض ، لكنها قدرة عليه أن يتعامل معها بحرص شديد . فالارتجال نوع من الإبداع ، لكنه درب تحفه المخاطر ، وقد لا تسلم الجرة كل مرة . لكننى متفائلة فى حالة وائل على أية حال ، فهو فنان غيور على فنه ، حريص على موهبته ، ولن يغامر بهما ببساطة أمام المغريات ، أو هكذا أتمنى .

أما الابن الآخر ، الذى أبهجنى حضوره ، وأثلج صدرى ، فكان خالد النبوى ، الذى عرفته أيضاً كطالب فى معهد الفنون المسرحية، وشدت موهبته انتباهى ، حين قام بدور صغير فى عرض لمسرحية رسائل قلصى أمشيلية ، لألفريد فرج ، على مسرح السلام ، منذ ما يقرب من عشر سنوات . كبر خالد منذ تلك الأيام البعيدة ، وازدهرت موهبته ، وحقق تألقاً سينمائياً ، وشهرة واسعة ، حين قام ببطولة فيلم المهاجر .

وأعترف إننى كنت أخشى على خالد من تجربة الجتير ، بعد تألقه على الشاشة الفضية ، ليس فقط لأن السينما شئ والمسرح شئ آخر ، كما يعلم كل فنان تعامل مع الوسيطين ، ولكن ، أيضاً ، لأن دور محمد

دور شديد الصعوبة ، يتطلب توازناً دقيقاً حساساً بين جانبه الشرير وجانبه
المأساوى ، ويعتمد على الانفعالات الداخلية ، والتعبير الصامت ، أكثر مما
يعتمد على التصريح اللغوى ، عبر الحوار أو المونولوج . فليس بالمرحلية
مونولوج واحد ، اللهم إلا مونولوج الجذ ، الذى يتقاطع دائماً مع حوار
الشخصيات . لقد كان هذا الدور تحدياً لخالد النبوى - تحدياً لفنه وقدراته
وعلمه وخبرته ، وكان أيضاً تحدياً لتلك الأنانية الفنية ، التى لا يخلو منها
مثل أصيل ، وهى أنانية محمودة إذا دفعت الممثل إلى الإجادة والتفوق ،
لكنها تصبح مهلكة غبية ، إذا جعلته يقيس أهمية الدور بعدد الجمل التى
ينطقها ، أو الأفعال الصارخة التى يأتيناها على خشبة المسرح وحسب . وقد
واجه خالد النبوى تحدى المجتهر ببسالة الشباب ، وحكمة الفنان ، وذكاء
المثقف الواعى ، وكانت أسلحته فى المواجهة: موهبته ، ودراسته ،
وتجارب الماضى ، ومخزونه الإنسانى ، وتكوينه الرشيق المحبب ، الذى
منحه الله إياه . لقد تمكن خالد النبوى ، بمعونته استاذة جلال الشرقاوى ،
من إبداع نسق تعبيرى ، مركب دقيق ، يوظف طاقات العينين ، وعضلات
وجهه والرقبة والاكتاف ، على التعبير المتنوع ، كما يوظف حركة الجسد ،
والخطوة ، ودرجات الصوت وطبقاته . وبفضل هذا النسق التعبيرى
الذكى ، تحولت فترات صمت خالد ، إلى مناطق بليغة ، مشحونة
بالمعانى . ولعل خالد ، واستاذة الشرقاوى ، قد استلهما فى صياغة هذا

النسق ، إلى جانب ستانسلافسكى ، كتابات بريخت حول الـ (Gestus) -
 أى مجموعة الحركات ، أو الإيماءات ، أو النبرات البسيطة المنمطة ، التى
 تفعل فعل الإشارة الدالة الواضحة ، على وضع الشخصية الاجتماعى ،
 والفئة الاجتماعية التى تنتمى إليها ، وعلاقاتها الاجتماعية - كنموذج لهذه
 الفئة - بغيرها من البشر ، وموقفها من العالم . والـ (Gestus) ، بهذا
 المعنى ، يمكن أن تصبح ، فى رأى بريخت ، أكثر بلاغة وأقوى إفصاحاً
 من الجملة المنطوقة . وهذا ما حدث فى حالة النبوى ، حين كان يخفض
 عينيه ، أو يدير وجهه ، كلما ظهرت ياسمين ، أو يد لها يده بالتليفون ،
 على طول ذراعه ، وهو يشيح بوجهه بعيداً ، أو حين كان يدفع رهرة
 بالمسدس فى عنف فى كتفها ، أو ظهرها ، أو يصرخ فى ياسمين ، وقد
 انحنى بجذعه إلى الأمام كثور هائج ، وهو يخطب المائدة بيده ، كغضنفر
 شرقى أصيل ، يشكم الحريم : «موش عاور مناقشة ... موش عاور
 مناقشة» . أو حين يحدث «الأخ مصطفى» على التليفون ، بنبرة المتصوف
 المشبوب ، الذى يتهلل للملاقة حبيبه ويناجيه ، أو ... أو ... أو .. إن
 هذا النسق من الإشارات الصوتية والحركية ، المنمطة الدالة ، يؤطر فى
 وضوح انتماء محمد إلى فئات الشباب المتزمتين - الذين يطلق عليهم اسم
 «الصالحين» ، الذين التقى بهم فى الجامع الصغير ، فى الزاوية الحمراء ،
 أو فى باب الشعرية ، والذين نجاههم الآن للأسف ، فى العديد من الزوايا

والجوامع . ولأن خالد النبوى قد أجاد تنفيذ هذا النسق من الحركات والإيماءات النمطية الدالة - أى التى تشير إلى نمط اجتماعى بوضوح - كان تحرره منه فى اللحظات تجاوبه مع الأسرة ، ذا وقع عميق مؤثر ، فكان قناعاً قد سقط فجأة ، وتبدى الوجه الحقيقى لشاب وديع رقيق ، لا يزال يحمل ملامح الطفولة وبراءتها ، وأثاراً من خجل المراهقين . كان يبدو حيثئذ ، كطفل ضائع ، وحيد ، معذب ، يهفو إلى حضن الأم ودفء الأسرة . كان من أجمل هذه اللحظات ، حديثه عن طفولته إلى ياسمين ، وهو يتعثر فى خجله ، ويميل بوجهه مبتسماً فى حياء ، ليتجنب نظراتها ، وهو يعبت بإحدى وسادات الكنبه ، بينما يشى صوته بالبهجة والرضا ، والتلف على الحديث . ومن أجمل اللحظات أيضاً ، اهتمامه المستتر بالجد ، الذى ارتسم على وجهه وهو يسمعه يرفض الطعام ، رغم أنه لا يراه («إذ كان ظهره إليه»)، ثم تسلله خلسة إلى الجد ، لإقناعه يتناول «نص الطبق» ، مقابل إعفائه من النصف الآخر ، والكذب على زهرة ، لإقناعها بأنه قضى على الطبق بأكمله . وأود أن أمضى فى ضرب الأمثلة على براعة خالد النبوى فى تجسيد دوره الصعب المراوغ . ولكن يكفي أنه استطاع بأدائه الذكى المرهف ، أن يتسلل إلى قلب المتفرج دون ضجة أو صخب ، وأن يفرض نفسه على وجدانه وخياله ، وأن يثبت جدارته على خشبة المسرح ، كما أثبتتها على الشاشة .

وقد أجلت الحديث عن الفنان العظيم ، عبد المنعم مدبولي ، حتى النهاية ، ليس فقط ليكون مسك الختام ، ولكن أيضًا لأننى أمام موهبة «بابا عبده» وحضوره الرحب الخصب ، ووجهه الخنون ، وصوته الطيب المتبسم ، أشعر بعجز النقد ، وكل الكلمات عن أن تفيه حقه ، أو أن تشرح وتفسر سر عبقرية هذا الحضور الطاغى ، الذى ما أن يهله ، حتى تنتعش الصالة بنشوة غريبة ، وتشيع البهجة فى جنباتها ، فتurf الابتسامة على الشفاء ، وتصعد الضحكة إلى الحلق ، فى انتظار إشارته لتتطلق مسجلة . حفظك الله لنا يا «بابا عبده» ، وأظننا طويلًا بروحك الشابة ، وشقاوتك اللذيذة ، وأدائك السهل الممتنع ، «الغريط» فى مكرو وحرفيته الباهرة . فوجودك يجلل هذا العرض البديع بالبهاء ، وينث فيه نسائم طيبة ندية ، وبطبعه بمصرية خالصة ، لا لنجدها إلا فى طمى النيل وروح الفكاهة المصرية - أبقاهما الله لنا وأبقاك .

وقد طال الحديث ومازال لدى الكثير . كنت أود الحديث بأسهاب عن الإضاءة الماهرة فى هذا العرض ، وكيف أوهمنا المخرج أن المتحكمين فيها هم الممثلون ، عن طريق أزرار النور ، والأباليك التى تزين جدران الديكور ، والنجفة المدلاة أعلاه . وكنت أود التعليق على الملابس المختارة بعناية ، وتناسق ألوانها ، وراثتها الدلالى ، وعلى موسيقى جمال سلامة التى جاءت مناسبة وجيدة ، وإن طالت كفواصل بين المشاهد بعض الشيء ، خاصة بعد نهاية الجزء الأول ، الذى تعقبه استراحة . وكنت أود الحديث عن الواقعية بمفاهيمها المتعددة ، الخاطئة والصحيحة ، وعن جدل

لوكاتش وبريخت حول معناها وأسلوبها ، وعن تواربها عن المسرح المصرى طويلاً تحت ضغط دعوات التجديد والتجريب ، والمسرح الشامل ، وذلك الذى يستلهم التراث ، وغيرها من الدعوات ، وعن عودتها المنتصرة إلى المسرح ، بمفهومها الصحيح ، فى هذا العرض ، كقراءة عميقة للواقع المعاش ، تحيل الصورة الخارجية المألوفة للواقع ، إلى طاقة دلالية ، وشحنة رمزية متفجرة . وكنت أرغب فى تحية المؤلف والمخرج بحرارة مستفيضة ، على مغامرتهما بتقديم عرض يخلو من الاستعراضات ، التى باتت مفروضة علينا فى المسرح المصرى الآن ، وعلى ثقتهما بذوق المتفرج وعقله ، ويقدرته على الاستمتاع بالفن الجميل دون التواابل والبهارات ، وعلى إدراكهما الواعى بأن النجاح الفنى ، لا يعتمد على الصيغ المضمونة المألوفة ، أو السهولة وراء الجديد والغريب دون مبرر ، أو على اختيار أسلوب دون غيره لأنه «موضة» ، أو على الحشو اللفظى والحركى ، وإنما يعتمد بالدرجة الأولى ، على فضيلة الإخلاص فى العمل وإتقانه ، أياً كان الأسلوب ، وعلى الموهبة الأصلية ، التى لا تشغل نفسها بالزينة الفجة الممجوجة ، وإنما تعتنق شعار «خير الكلام ما قل ودل» ، فتمارس فضيلة الاقتصاد الفنى الصارم ، الذى يضمن رشاقتها وتآلقها .

كنت أود قول الكثير ، لكن يضيق المقام . ولعل فيما قلت ، يكفى مؤقتاً ، لشكر كل فنانى عرض المجتهد ، على هديتهم السخية لنا ، وللمرح السلام ، ومديره الجديد شاكر عبد اللطيف ، وللمرح الدولة ، ورئيسه سامى خشبة ، فى بداية هذا العام الجديد .

هنا، عبد الفتاح..

وحفل مانيكان

كعادة الورش الفنية الناجحة ، التى يقدمها مركز الهناجر لشباب المبدعين ، تمخضت ورشة السينوغرافيا ، التى ادارها الفنان البولندى يانوش سستوفسكى بمساعدة هناء عبد الفتاح ، والمخرجة الشابة عفت يحيى، عن عرض مسرحى بديع ، يزهو بياقة من المواهب الشابة المتوثبة ، التى صقلها المران والتدريب ، فتوهجت وتألقت ، وبات أداؤها قيمة جمالية تضاف إلى جماليات السينوغرافيا المبتكرة ، والتصميم الحركى الدقيق (لابتسام المصرى) ، والموسيقى التى أعدها عماد عادل ، معتمداً على المقطوعة التى أهدها الفنان البولندى ، يروى ساتافسكى ، للعرض ، إلى جانب مقطوعات أخرى .

وبعيداً عن المضمون الفكرى للنص ، الذى ألفه البولندى برونو ياشنسكى ، والذي يحمل رسالة اجتماعية وأخلاقية واضحة ، تعرى ريف وعفن الرأسمالية الجشعة ، التى تقتل الإنسان ، وتحيله إلى دمية ممسوخة ، أو ترس فى آلة ، يتمتع عرض حفل مانيكان بمذاق خاص ، تمتزج فيه الدهشة والغرابة ، بالالفة والحنين - مذاق يحملنا فى قفزة سحرية سريعة ،

سنوات وسنوات إلى الوراء ، ويتسلل بنا مرة أخرى ، دون وعى منا ، إلى عالم الطفولة الساحر ، بصدقه البرئ وخياله الجامح ، الذى لم يقوّل بعد ، ومخاوفه المبهمة ، وقصصه الخرافية الممتعة ، المثيرة والمخيفة فى آن ، ونظراته المبتكرة إلى مفردات العالم .

أن الجزء الأول من العرض ، يستلهم فى أحداثه وجوه العام ، وتشكيله السمعى والبصرى ، ونهايته الكابوسية ، عالم هانز كريستيان أندرسن والأخوان جريم ، وكل قصص الأطفال العديدة ، التى تحكى عن العرائس والدمى ، واللعب التى تدب فيها الحياة ، حين ينام صاحبها ، وتبدأ نشاطها ليلاً ، داخل دواليبها المغلقة ، أو الحائوت الذى يضمها ، وتحيا حياتها السرية ، الحافلة بالمغامرات العجيبة . ومن منا لم يؤمن فى فترة من طفولته بأن للدمية إرادة ما ، وحياة ما ، ولغة خاصة ؟ فخيال الطفل ، كالخيال الشعبى البكر ، مبتكر ومتحرر ، لا يعرف الحدود والفواصل ، وتقسيمات الأجناس والأنواع . أضف إلى ذلك إن الدمية ، التى تحاكي الشكل آدمى ، تحمل دائماً - ومنذ أن صنعها الإنسان على صورته - هالة من الرهبة الغامضة ، فكأنها جسد يمكن أن تدب فيه الروح فى أية لحظة . وربما لهذا ، استخدمت كثيراً فى السحر ، بل كان من يقتنى الدمى فى أحيان - إبان موجات التطرف الدينى العنيفة ، التى اجتاحت الغرب فى القرون الماضية - يتهم بممارسة السحر ، فتقوده الدمية إلى المحرقة .

لكن الدمية الخشبية ، حين تحاكي الإنسان فى حركته ، بإرادة خفية فيها ، تتحول (خاصة إذا كانت بالحجم الطبيعى) إلى مسخ شائه جروتسكى ، يثير الضحك والخوف معاً . وينجح الجزء الأول من العرض ، فى اقتناص هذه الحالة الشعورية ، بمسحتها الكابوسية ، من خلال الحركة والديكور ، والأضواء والملابس والموسيقى . وتصل هذه الروح الجروتسكية إلى ذروتها ، حين تقوم الدمية (المانيكانات) ، بفصل رأس رجل عن جسده ، لأنه اقتحم عالم الدمية خطأ .

وفى الجزء الثانى من العرض ، تتكرر بصورة معكوسة بنية الجزء الأول ، التى تقوم على التناقض والتقابل بين عالين (عالم الدمية وعالم البشر) ، أحدهما حاضر والآخر غائب ، وعلى اقتحام فرد ، ينتمى لأحدهما ، للعالم الآخر ، وما يترتب على ذلك من مفارقات . وإذا كانت مفارقة الدمية التى تحاكي الإنسان فى مشاعره وسلوكه ، هى محور الجزء الأول ، فإن محور الجزء الثانى ، هو مفارقة الإنسان ، الذى يخفى خلف مظهره الخادع ، خواء الدمية وجسودها ، وخلوها من الأدمية . وتتحد المفارقتان فى شخص بطل المسرحية ، أمدج عابد (الرجل المانيكان ، ذو الرأس الأدمى والجسد الخشبى) ، ومن خلال اتحادهما ، تبرر الدلالات الفكرية والرمزية للعرض ، فإذا بعالم المانيكان ، أكثر صدقاً وإنسانية وبراءة من عالم البشر .

وقد عمقت السينوغرافيا ، والأداء الصوتى والحركى للممثلين ، هذه الدلالات فى الجزء الثانى ، الذى تحلت واقعيته الظاهرة ، بمسحة كاريكاتيورية ملحوظة ، وهيمنت على خلفيته ظلال متضخمة للممثلين ، فبدأ حفل المسيو «أرنو» ، الرأسمالى المستغل ، حفلاً شعبياً ، إذا قورن بحفل المانيكان ، فى الجزء الأول . فحفل المانيكان ، دار أمامنا فى مقدمة خشبة المسرح ، بل وأمامها أيضاً . أما حفل المسيو «أرنو» ، البشرى ، فغاب عن الأنظار وراء الخلفية التى تحد المنظر المسرحى ، ولم نر منه سوى ظلاله السوداء .

كذلك ، ساهمت الملابس مساهمة رئيسية فى إثراء دلالات العرض ، من خلال التقابل البليغ ، بين ملابس الدمى السوداء ، التى جعلتها أشبه بالظلال ، فى الجزء الأول ، وبين الظلال السوداء للبشر ، المحتفلين فى بيت «أرنو» ، فى الجزء الثانى .

ويحتشد العرض بمثل هذه المقابلات ، والتوازيات الجمالية الدالة ، البليغة ، بل ويندر أن نجد فيه مفردة جمالية مجانية . فهو بحق درس فى الفن المسرحى ، السهل المتنع ، الذى يتمتع الصغير والكبير ، المثقف والامى ، الناقد والمتفرج العادى . وهو عمل يستحق بجدارة أن يعرض على أوسع نطاق ، ولفترة طويلة ، كنموذج للكوميديا الراقية ، الممتعة والموجعة معاً ، الجادة والمصطنخة بالضحك الذكى ، الرفيعة فى جمالياتها ، والشعبية فى بنيتها ومنابع إلهامها .

لقد كشف هذا العرض ، بالدليل القاطع ، عن جدوى تلك الورش المسرحية ، التى تهديها هدى وصفى ، مديرة مركز الهناجر ، على التوالى ، إلى شباب المسرح المصرى ، بل وعواجزه أيضاً . فكأنها ، على مدى الشهور والأعوام ، تصنع بصبر وأناة ، ومثابرة وجلد ، بنية تحتية جديدة للمسرح المصرى برمته ، وتسعى بحكمة متبصرة ، ووعى مستنير ، إلى إمداده بالدماء الجديدة ، التى من شأنها وحدها أن تحفظ له الحياة .

لقد قدم لنا هذا العرض ، فى أمجد عابد ، ممثلاً موهوباً ملتزماً مدرباً ، ينتظره مستقبل عظيم ، إذا واصل التزامه ، وتغايه فى الاتقان . كما أعاد تقديم وجوه شابة ، تابعنا بشغف تفتحها ، وإزدهارها فى الهناجر ، فى العرض تلو العرض ، مثل : هايدى عبد الغنى وشهيره كمال وإيمان سالم وحمادة شوشة وخالد صالح ، وغيرهم كثيرون . ولا يتسع المجال لذكر أسماء كل طاقم الممثلين والراقصين والفنيين ، فعددهم يربو على الأربعين . لكنهم جميعاً أبدعوا وأخلصوا ، فأمتعوا وأثابوا ، بل وأعانوا مخرج العرض ، ومترجم نصه عن البولندية ، هناء عبد الفتاح ، على تقديم أفضل عرض له منذ عودته إلى مصر ، بعد سنواته الطويلة فى بولندا : فهنيئاً لنا به وبهم . ولا اعتقد أننا سوف نقبل من مخرج قدير مثقف ، مثل هناء عبيد الفتاح ، عرضاً يقل جمالاً وأمتاعاً عن عرض حلل ماينكان فى المستقبل .

نادية البنهاوى ..

وأشواق الروح

تندر فى مسرحنا المصرى ، الأعمال الفلسفية ، ذات الأبعاد الدينية ،
التي تبحث فى علاقة الإنسان بالكون ، وبما وراء الطبيعة ، وتتخذ من آلام
الإنسان الوجودية موضوعها ، وتبحث فى حيرة الروح وعشراتهما ،
وأشواقها إلى الخلاص .

ونص الوهج ، لكاتبته نادية البنهاوى ، واحد من هذه النصوص
النادرة . فهو نص ينطلق من موقف ضياع رهيب ، وسط متاهة مظلمة ،
يتطور إلى رحلة بحث عن منفذ للخروج ، عبر ميادين موحشة مقفرة ،
وممرات ضيقة ملتوية ، تموج بالأشباح والأخطار ، وولائم الموت ، وتبرق
أحياناً بوعود مختلة ، فتذكرنا بوادى ظلال الموت فى المزامير (٢٣ : ٤) ،
أو فى مفر أشعيا (٩ : ٢) . وحين تصل «روى» (البطلة الباحثة عن
الخلاص) إلى أعماق هوة اليأس - إلى أحلك لبالى الروح ، فى قول
الصوفيين - وتحاصرهما صور الفناء والوحشية ، وتتقطع بها السبل
جميعها ، تلتقى بالمخلص .

لكن المخلص هنا ، يتبدى فى صورة جديدة . فقد أضناه جحود

البشر ، وناءت روحه بما حملت من ذنوبهم ، وبات يتساءل عن جدوى
تضحيته . وتسوحد آلام المخلص ، بعذابات الباحثة عن الخلاص ، فى
طقس فرعونى - أو قل عشاء أخير - قوامه الخبز والجمعة ، وفطائر
الزعفران . ويقيم النص تقابلاً بديعاً ، ثرى الدلالة ، بين هذا العشاء
الطقسى ، وبين ولائم الدم والنيبذ ، ولحوم البشر ، التى يحيا عليها سكان
المتاهة المسوخون . ويسفر الطقس ، والجدل بين «روى» ومُخلَصها ، عن
انبلاج أمل جديد فى الخلاص ، يتمثل فى المصباح ، الذى يذكرنا بمصباح
علاء الدين ، ويحيلنا إلى عالمه ، والذى ما أن يسطع نوره ، حتى تذوب
«روى» فى وهجه ، فتذكر قول أشعيا :

«الشعب السالك فى الظلمة أبصر نوراً عظيماً . الجالسون فى أرض
ظلال الموت أشرق عليهم نور . (اصحاح ٩ ، آية ٢)

لكن النور هنا ، يشرق على «روى» وحدها ، تاركاً سكان المتاهة «فى
الظلمة» ، فيحمل تلاشيها فى الضوء دلالات مفارقة : هل كان رحيلاً
واحترقاً ، أم توهجاً روحياً على طريق الخلاص ؟ ويدفعنا السؤال إلى
معاودة قراءة النص ومرات ومرات ، وفى كل مرة ، نعود بأسئلة جديدة .
وربما كان هذا هو الهدف الحقيقى للكاتبة : أن تدفعنا إلى مساءلة النفس
والحاضر والماضى ، وإلى مساءلة كل القيم والمعتقد الموروثة الجامدة ، حتى
يتحقق لنا الخلاص .

وتتبع قوة النص الدلالية ، وشاعرية تشكيله الفنى ، من الأرض الثقافية الخصبة ، التى ينطلق منها ويحيلنا إليها . فهى أرض تمتاز فيها الكلاسيكية والرومانسية والحداثة ، وترتوى من الفكر الصوفى والوجودى المشكك معاً ، وترتكز على وعى سياسى عميق بالواقع ، وإلى مخزون الوجدان الجمعى الشعبى من القصص والصور والأساطير . ولم تكن هذه الأرض المثمرة لتوفر لمسرحية الوهج ، لولا أن مؤلفتها قد مارست التمثيل المسرحى فى صباها الغض ، ثم درست الدراما اليونانية واللاتينية فى الجامعة ، ثم أبحرت فى عباب الدراما العالمية ، من شكسبير حتى بيكيت (الذى ترجمت له مجموعة من مسرحياته) ، إلى جانب دراستها المتعمقة للمسرح المصرى فى مرحلتى الماجستير والدكتوراه . وقد دعمت نادى البنهاوى ثقافتها المسرحية الواسعة ، بقراءات متعمقة ، فى مجالات الفلسفة ، وعلم النفس ، والدين والاسطورة ، إلى جانب ثقافة موسيقية رفيعة . لذلك ، جاء نصها - الوهج - كثيفاً ، متعدد المستويات ، يحيلنا فى آن إلى الكتاب المقدس ، والحكايات الشعبية الأصيلة ، وإلى الطقوس الفرعونية ، ومسرحيات العبت ، والفن السيرىالى ، والتميميرى . لكن بنية النص ، التى تركز على الصورة ، بقدر ما تركز على الحوار ، تستلهم روح الدراما اليونانية القديمة ، وتلتزم بدقة الكلاسيكية فى صفائها وانضباطها ، كما تستلهم أيضاً أسلوب البناء الموسيقى . أما نسيج النص ، فيشكل فى صوره المتوالية ، جواً كابومسياً خانقاً . فالمنطق الذى يحكم ترابط هذه الصور ، ليس المنطق العقلانى الاعتيادى ، بل منطق يقارب

نطق الحلم ، كما وظفه التعبيريون والسبراليون ، سواء فى لوحاتهم ، أو
فى أعمالهم الدرامية .

ولقد تصدى المخرج ، الفنان القدير ، عباس أحمد ، لهذا النص
الجرئ المركب ، بشجاعته المعهودة ، وجسارته فى اقتحام الصعب ، فقبل
المخاطرة بإخراجه - وهى مخاطرة جبن الكثيرون عن الإقدام عليها .
وكنت أتمنى لو أنه احتفظ للنص باكتماله ؛ لكن ليس كل ما يتمناه المرء
يدركه ، وللرقابة أحكام ! لكن يكفيه أنه حافظ على بعده الفلسفى ،
وجوه الكابوسى ، ووجد العديد من المعادلات البصرية والصوتية ،
والحلول المسرحية الموفقة ، لتحويله إلى عرض مسرحى مشير ومؤثر . قد
نختلف معه حول بعض هذه الحلول ، وقد يؤرقنا المشهد الأخير ، الذى
يترجم فيه تحول البطلة إلى وهج ، وتلاشيها فى النور ، إلى مجموعة من
اللمبات الكهربائية الملونة ، التى تتعلق بأطراف حرماتها البيضاء . وقد
يؤلنا شكل المصباح السحري ، ونتمنى لو أنه استخدم مصباحاً زيتياً
حقيقاً... وقد ... وقد ...

لكن هذه التفاصيل وغيرها ، لا تقلل من قيمة وتأثير الجهد المبذول ،
سواء على صعيد الرؤية الإخراجية أو التنفيذ . لقد أصاب المخرج حين
اختار قاعة عبد الرحيم الزرقانى ، بالمسرح القومى ، قضاءً لعرضه .
فالعمل يتطلب جواً حميمياً ، يكفل للمشاهد الاستغراق الكامل فى عالم
الكابوس المطروح أمامه ، والإحساس بأنه جزء منه ، وضائع مثل «روى»
فى متاهة الحياة . وساهم ديكور الفنان عماد فهمى ، بمساعدة ملابس

وأكسوار أنصاف محمود ، وعرائس وأقنعة ناهد الرشيدى ، فى تجسيد هذا الجو المخيف المشحون ، الذى عمقت من توتره الموسيقى الحية ، للفنان محمد عزت . كذلك ، وفر المخرج للعمل مجموعة بدیعة من الممثلين المخلصين ، الذين لارالوا يحتفظون بروح الهواية وعشق أصیل للمسرح . فأدت الفنانة الجميلة ، سهیر طه حسین ، دور البطولة بإحساس متوهج ، وشجن عمیق ، وصدق شجى ، فأثبتت براعتها الفنية ، وأصالتها الإنسانية معاً . وجمع الفنان إبراهيم على حسن ، فى دور المخلّص ، بین الرقة والجلال ، بحساسية وإقناع . وكونت منى الشریف (فى دور الخرساء) ، مع أشرف شكرى ومحمد حجاج ووائل همام ، فريقاً متناغماً ، جسد لنا ، بصورة جروتسكية - مضحكة ومرعبة فى آن - بشاعة سكان المتاهة/ الحياة. أما الطفل أحمد مصطفى ، فهو موهبة متفتحة ، تعد بمستقبل كبير. والحق أن جميع المشاركين فى هذا العرض ، من مؤدين وفنيين ، قد أفصحوا فى أدائهم عن حب كبير للنص ، وقناعة عميقة بمعانيه .

وأخيراً ، فمن المفارقات المؤلمة ، على طرافتها ، أن مسرحية الوهج ، التى كان أسمها فى البداية ، المعر الضيق ، كان عليها أن تعبر ممرات ضيقة، وطرقاً وعرة ، مثل بطلتها ، لتصل إلى النور حتى تتوهج . وكم أتمنى ألا تضطر المؤلفة الموهوبة ، نادية البنهاوى ، إلى معاناة هذه التجربة المريرة مرة أخرى ، فى أعمالها القادمة ، فهى مكسب حقيقى للمسرح المصرى ، ولديها نصوص أخرى مازالت تقبع فى ظلام أدراج المكتب ، تنتظر وعد الوهج .

خاتماً،

ومحبة شخصية جداً

يوم أن خنقنى محمد سلماوى

المكان : كواليس مسرح محمد فريد (الحكيم سابقاً) ، فى شارع عماد الدين .

الزمان : ليلة ربيعية دافئة ، عام ١٩٦٤ .

المناسبة : مهرجان شكسبير ، الذى يقيمه قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، بالاشتراك مع معهد الفنون المسرحية ، رغم العداوة النقدية المستحكمة بين د. رشاد رشدى ، الذى يرأس المؤسسة التعليمية الأولى ، ود. محمد مندور ، الذى يرأس المؤسسة الثانية كعميد لها - وكانت عداوة من النوع الحميد ، الذى يركز على احترام متبادل بين الأطراف ، ويرحب بالجدل والاختلاف ، فيشرى الحركة النقدية ، خاصة فى مجال المسرح .

البداية :

كانت البداية ، فكرة «طقت» فى دماغ د. رشاد رشدى ، الذى كان يؤمن ويردد دائماً ، إن قسم اللغة الإنجليزية لا ينبغى أن ينغلق على دراسة الأدب الإنجليزي ، بل لابد وأن يلعب دوراً فاعلاً ومؤثراً فى الحركة الثقافية المصرية ، وأن يحاورها ويجادلها دوماً ، فى حيوية مشمرة . كان يقول

دائماً : أن طالب قسم اللغة الإنجليزية لابد وأن يضع قدماً واحدة فقط داخل القسم ، أما الأخرى فعليه أن يجاهد ليجد لها مكاناً فى ساحة الفعل الثقافى . كان قد أنشأ مجلة المسرح ، وفتح أبوابها لزملاته وتلامذته لممارسة النقد والترجمة ، وكان أيضاً يدير مسرح الحكيم ، فقرر أن يجتذب تلامذته إليه كمؤدين وممثلين ، لا كمشاهدين أو متفرجين فقط . ألقى بنا إلى ساحة العقل الدرامى والمسرحى فاشتعلنا بوقدة الحماس ونشوة المتعة - وربما كانت أفضل وسيلة لتعليم الدراما هى الممارسة على خشبة المسرح .

عهد الدكتور رشاد رشدى إلى الدكتور عزيز سليمان بالإعداد للمشاهد التى سوف تقوم بالإنجليزية من مسرحيات شكسبير ويتدرّب الممثلين من الطلبة ، بينما تولى الدكتور رمزى مصطفى من معهد الفنون المسرحية المشاهد التى سوف تقدم بالعربية .

استقرّ الرأى بين منظّمى المهرجان على بضعة مشاهد من مسرحيات هاملت وعطيل بالإنجليزية ، وبضعة مشاهد من مسرحية حلم ليلة صيف بالعربية - وكان قد ترجمها إلى العربية محمد عنانى (وكان أستاذى وقتها ثم أصبح زوجى فيما تلا من أعوام - وربما كان هذا المهرجان هو بداية الطريق الذى تنهى بنا إلى المآذون) .

بدأت البروفات . وفى المرحلة الأولى كان التركيز على الاستماع المكثف ، المتكرر ، لتسجيلات لمسرحيتى عطيل وهاملت بأداء أعظم

الممثلين البريطانيين ، مثل سير لورانس أوليفيه وسير جون جليجود . كانت جلسات الاستماع تتم فى معظم الأحيان فى بيت الصديق والزميل محمد سلاموى فى الزمالك ، ثم بدأ توزيع الأدوار بين مجموعة الطلبة الذين تحمسوا للعمل ، وكانت تضم طلبة من سنوات مختلفة ، بل وأيضاً إحدى المعيدات ، هى (الآن) الدكتورة منى ميخائيل ، التى تدرس الأدب العرسى فى إحدى الجامعات الأمريكية فى نيويورك . حضر د. رشاد رشدى بعض هذه الجلسات معنا ، وحضر أيضاً توزيع الأدوار ، الذى جاء فى نهاية هذه الجلسات . كنت أنا شخصياً شديد الحماس لاداء دور «إميليا» ، وصيفة «ديدمونه» ، خاصة وأن المشاهد المختارة كانت تتضمن مواجهتها مع عطيل ، فى المشهد الأخير من المسرحية . كنت قد حفظت جميع الأدوار ، بما فيها دور عطيل نفسه ، من تكرار الاستماع للمسرحية ، وكنت أرى أن أفضل الأدوار ، هو دور عطيل ، لما فيه من شعر بديع مؤثر ، وجرعة درامية رهية . لكنى لم أحظى بالطبع بدور «عطيل» - ولا حتى بدور «إميليا» ، فقد قرر الدكتور رشاد رشدى أن أمثل «ديدمونه» (وهو لو تعلمون ، دور عقيم سخيف ، كمعظم أدوار «الضحية البريئة») . وعهد د. رشدى بدور «إميليا» إلى منى ميخائيل ، بما زاد من حقى وإحراجى - إذ كيف تقوم معيدة (قد الدنيا) بدور الوصيفة لطالبة فى السنة الثانية فقط (أى مفعوصة ولم تطلع من البيضة بعد) ؟ كانت حجة الدكتور رشدى أتنى أنسب شكلاً لدور ديدمونه - وكم كرهت لوني الأبيض وعيوني الخضراء فى تلك اللحظة . أما دور عطيل ، فقد عهد به إلى

سلماوى ، لطلاقة فى اللغة الانجليزية ، ولياقته التمثيلية - وذلك ، رغم ان التكوين الجسدى والثقافى لمحمد سلماوى ، كان أبعد ما يكون عن شخصية ذلك المحارب المغربى ، الصنديد والساذج فى آن واحد .

بعد توزيع الأدوار ، انتقلت البروفات إلى مسرح الحكيم ، ولكن ليس قبل قيامنا بزيارة تعارف إلى معهد الفنون المسرحية . هناك ، التقينا ذات صباح بمخرج الجزء العربى من المهرجان - الدكتور رمزى مصطفى ، وبمجموعة الطلبة المشاركين فيه ، وعلى رأسهم نور الشريف ، وهناء عبد الفتاح ، وكثانا يتنافسان دائماً على الأولوية فى قسم التمثيل . لسبب لا أدريه ، تخلف نور الشريف عن المهرجان . وتوطدت صداقتى مع هناء عبد الفتاح ، ومارالت مزدهرة حتى الآن ، ومنذ ذلك الزمن البعيد . ولأثنى أجيد العربية ، حيث أثنى درست فى مدرسة شبرا الثانوية للبنات - وليس فى مدرسة لغات كما يعتقد الجميع - فقد اختارنى الدكتور رمزى مصطفى (بإيعاز من هناء عبد الفتاح) لأداء دور هرميا ، فى مسرحية حلم ليلة صيف ، وكان هناء يقوم فيها بدور ليساندر .

كدت أطير من السعادة ، وانغمست فى البروفات العربية والانجليزية ، وكانت بداية عشق طويل للمسرح ، استمر متوهجاً حتى الآن . وأدركت أيامها ، إن التمثيل من أنبل وأثرى المهن التى عرفتھا البشرية ، وأيقنت إننى لا أريد أن أكون سوى ممثلة مسرحية . ولكن هيهات . حال تفوقى الأكاديمى ، وظروف أخرى ، دون ذلك ، فغدوت ناقلة مسرحية - وهذا أضعف الإيمان .

الوسط :

كانت ليلة الافتتاح . وقفت أمام المرأة ، فى إحدى غرف الممثلين ، فى مسرح الحكيم ، أنامل فى رهو ثوبى الأبيض ، وأشعر بالفخر لأنه نفس الثوب الذى ارتدته ليلى طاهر الجميلة ، وهى تؤدى دور ديدمونه فى العام الماضى ، أمام حمدى غيث ، على خشبة الأوبرا . كنت قد شاهدتها وأحببتها ، وصفت طويلاً لمشهد موتها ، الذى أعقبه تدحرج حمدى غيث أسفل الدرجات الهابطة من مخدعها ، أعلى المسرح ، إلى مقدمته . وليلتها ، مشيت من دار الأوبرا القديمة إلى منزلى فى شبرا على الأقدام ، لأننى خفت أن أحتقل «تاكسى» وحدى ، فى الواحدة والنصف صباحاً . فى الغرف المجاورة والممرات ، كان الزملاء والزميلات يرقلون جميعاً فى ملابس مسرحية تاريخية فاشخة - كلها أعارها لنا مخزن ملابس دار الأوبرا القديمة (لأجل خاطر رشاد رشدى دون شك) . كانت النشوة تسيطر على المكان . ثم أرف ميخاد دخولى إلى خشبة المسرح ، لتمثيل المشهد الذى تستعد فيه ديدمونه للذهاب إلى الفراش ، وتغنى أغنيتهما الحزينة ، عن شجرة المصفاف ، بينما تساعد إميليا فى تغيير ملابسها ، وحل شعرها (وكان شعرى طويلاً آنذاك) ، وذلك قبل دخول عطيل ليقتلها خنقاً .

الحدث الرئيسى المشهود والنهاية :

سار كل شئ على ما يرام . حلت إميليا شعرى ، وارتديت غلالة شفافة فوق الثوب ، واندمجت وغنيت ، رغم عنف إميليا فى تصفيف

(وشد) شعري . وحين انصرفت ، تمددت على الفراش ، انتظاراً لعطيل ،
والموت الاكيد .

لم أكن قد أبصرت سلماوى فى ثيابه المسرحية من قبل . دخل إلى
خشبة المسرح ، وسمعت ، وأنا مغمضة العينين ، يلقى بالأبيات الرائعة ،
التي تبدأ بجملته : « هذه هى العلة ... الخ » . والحق أن لسلماوى صوت
رخيم ، ونبرة مؤثرة ، ووعى رائع بإيقاعات الشعر الشكسبيرى . زاد
اندماجى فى الدور ، وتحفزت للأبيات التالية ... ثم اقترب من فراشى
ليسألنى : هل أدبت صلواتى - باعتبارى ديدمونه طبعاً . فتحت عيني ..
تعثرت الكلمات فى حلقى وتحشرجت . كان سلماوى قد دهن وجهه
بدهان أسود غميق ، لا يتناسب بأى صورة مع ملامحه الدقيقة الأنيقة .
فشلت - رغم محاولاتي المستميتة للتوهم - أن أوفق بينه وبين المفردى
الغيور ، خاصة حين رفع كفيه ، وتقدم بهما نحو رقبتى . ساعيتها ،
تركزت جهودى فى مقاومة وكبت موجات الضحك الطاغية ، التي
تلاطمت داخلى منذرة بالانطلاق . تركز همى كله فى امتلاك السكون ،
فتمدت كجثة هامدة ، حتى قبل تلمس أصابعه رقبتى . أفقت من الجمود
المضنى على تصفيق حاد . أدركت أننا لنجونا ... ولحج المهرجان ، وكانت
ليله !

المحتويات

الموضوع	الصفحة
● إهداء	٧
● تصدير	٩
● نهاد جاد : مسرحية لم تكتمل	١٣
● عبد الله الطوخى . . والصمت قبل الألوان	٢١
● يوسف إدريس وبهلوانه . . بين لعبة الفن ولعبة الحياة	٤١
● نعمان عاشور . . وقبس من نور فى زمن الردة	٤٦
● كرم مطاوع . . فى ليلة حب مصرية	٥٢
● أحمد مرعى فى ثياب عترة	٥٨
● حمدى غيث وعودة الزير سالم	٦٠
● الفريد فرج والبحث عن الأمل فى أرض الضياع	٦٥
● حملة البكوات على خطافيش الصعيد (فى ١٩٨٨)	٦٩
● هؤلاء العمال ومسرحهم الرائع	٧٨
● مولانا الواعظ كاتبًا مسرحيًا	١٠٢
● رأفت الدويرى ويدائع الفهلوان	١٠٥
● لينين الرملى مع سعدون المجنون	١٢٧

- محمد صبحى وعبدل كامل ، وعناق الشعر والكوميديا
 ١٣٦ فى وجهة نظر
- بهيج إسماعيل . . ودرس فى الإفلات من الأخطار ١٤٤
- عباس أحمد ولعبة مسرحية فى خيمة عربية ١٤٨
- ليلى . . والجمهور ١٥٢
- غزاة بليغ . . وأخيراً كلمة يا ريت تُعمر بيت ١٥٧
- موجهة فرنسية طارئة ١٦٣
- نبيل بدران وبولوتيك ١٦٦
- عبد العزيز شنب وصعلوك فى قصر الملوك ١٧٥
- محمد أبو داود . . طب ويعددين ؟ ١٧٧
- الثقافة الجماهيرية . . «والهاوى» ينقط بطاقته ١٨٢
- عبد الغفار عودة بين «الدكتور» و«الفيلسوف» ١٨٩
- ماهر منصور مكاوى ١٩٤
- عبد الستار الخضرى تحت التهديد ١٩٩
- كمال الدين حسين ومطبخٌ لمحبيب محفوظ ٢٠٢
- رافت الدويرى مخرجاً مسرحياً ٢٠٤
- عبد اللطيف دريالة وإعدام مواطن ٢٠٨
- يحيى جاد ومجدى مجاهد يطلبون النجدة ٢١١

الموضوع	الصفحة
● كارولين خليل والقط حَلّ	٢١٥
● عفت يحيى لا تخاف فرجينيا وولف	٢٢٢
● يوتوبيا فى المجارى	٢٢٧
● مصطفى سعد وفزورة ٣٠ فبراير	٢٣٠
● محمود أبو دومة ومكان مع الحناير	٢٣٦
● القضية الفلسطينية والمسرح: دعم وطنى أو استثمار تجارى	٢٤٤
● محمد سلماوى يواجه الإرهاب	٢٦٩
● جلال الشرقاوى وقنبلة فى لفافة من حرير	٢٥٣
● هناء عهد الفتاح وحفل مانيكان	٢٧٥
● نادية البنهاوى وأشواق الروح	٢٨٠
● نختامًا : ومضة شخصية جدًا	٢٨٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠١/١٠٣١٦

ISBN 977 - 01 - 7259 - 6



بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعاً ملموساً حياً يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهـد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كياناً ثقافياً له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة فى مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن البكر، ونجاح هذا المشروع كان سبباً قوياً لمزيد من المشروعات الأخرى.

وما زالت قافلة التتوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدراً أساسياً وخالداً للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن على التوالي، تضيف دائماً من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زاداً ثقافياً لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠
قرش

Bibliotheca Alexandrina



0600080



مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع